

Валентин КАТАЕВ

Б. Галанов

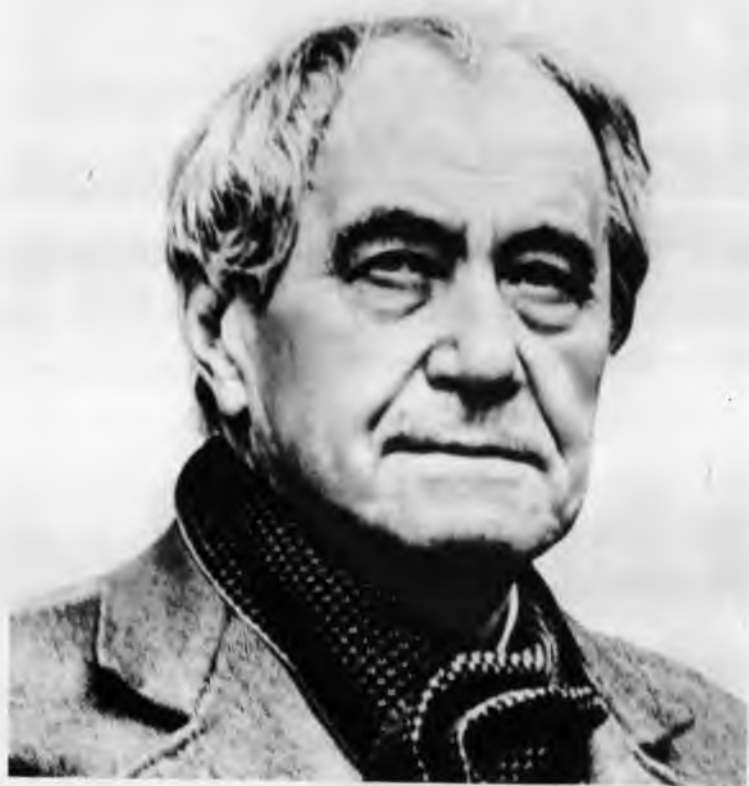
---

Валентин  
**КАТАЕВ**

---

Размышления о Мастере  
и диалоги с ним

Б. Галанов



83.207  
15

Б. Галанов

# Валентин КАТАЕВ

Размышления о Мастере  
и диалоги с ним

347102

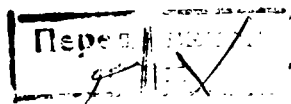
41810



МОСКВА

«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

1989



481015  
15

ББК 83.3Р7  
Г15

*Рецензенты*

Л. И. СКОРИНО,  
Е. В. СТАРИКОВА

*Оформление художника*  
Д. ЧЕРНОГАЕВА

Г  $\frac{4603020101-230}{028(01)-89}$  182-89

ISBN 5-280-00712-9

© Издательство «Художественная литература»,  
1989 г.

## «У НАС СЛОВА НЕ ШАТАЛИСЬ...»

Катаев любил говорить:

— Было бы время, нашлись бы силы, прожил бы до ста пятидесяти и еще чуточку — собрал бы все, что написал, и объединил в одну большую книгу. Ведь если подумать, это все мой лирический дневник, мое отношение к революции.

Впрочем, и без шутливого пожелания Катаева разве не ловишь себя на мысли, что десять томов сочинений писателя составляют части одного колоссального романа. Есть в этом романе страницы, по-разному написанные. Но, сменяя друг друга, они охватывают годы и целые десятилетия нашей жизни. И какой конфликтной, драматичной!

Валентин Петрович Катаев родился в канун XX века — 16(28) января 1897 года в Одессе, умер — немного не дожив до конца столетия, на 90-м году жизни — 12 апреля 1986 года.

Ровесник века, свидетель его бурной истории, Катаев прожил жизнь, о чем писал на пороге 85-летия, не в монастырской келье, не на обочине дороги, а в гуще многих важных, решающих событий, революционных сдвигов и перемен. Среди самых первых воспоминаний детства остался мятежный броненосец «Потемкин», — в пустыне моря мальчик жадно искал глазами одинокую светло-зеленую громадину с красным флагом на мачте, проплывшую мимо берегов Одессы; остались уличные баррикады 1905 года, рабочие-боевики, чубатые казачьи сотни, свирепо лупившие направо и налево пагайками, опрокинутые конки, оборванные провода...

С предельной конкретностью, стереоскопически зримо Катаев умел воскрешать и дела давно минувших дней; и

сегодняшние, сиюминутные, те, что совершались на его глазах, и те, что, может быть, только еще случатся через двадцать — тридцать лет (как в фантастических видениях «Травы забвенья»). Современность исчислялась для Катаева целым веком, Горький и Маяковский, Блок и Бунин не просто были его современниками. Все, что за долгие годы он узнал и увидел, все, что сам пережил и перечувствовал, не утратило для него остроты и злободневности, не потускнело, не стерлось в памяти, осталось с ним и в нем: войны, революция, отчий дом, одесские мальчишки Петя и Гаврик, девочка-гимназистка с массой тяжелых каштановых волос, вольноопределяющийся Саша Пчелкин, поэты ЮгРОСТА, пишущая братия из газеты «Гудок», — талантливые писатели, которым суждено будет стать славой нашей литературы, строители Магнитогорска, бомбардировщик Семен Котко и сын полка босоногий Ваня Солнцев... Это все мир Катаева. И все, к чему он прикасался в своем творчестве, пусть даже спустя десятилетия, — становилось частицей его самого, входило в него, и он сам входил во все так, словно бы всю жизнь продолжал сочинять роман собственной жизни, ставя себя на место своих персонажей, хотя писал не о себе.

Вообще он любил сохранять верность, постоянство СВОИМ однажды найденным темам, сюжетам, образам. Постоянство, которое, однако, не имело ничего общего с самоповторением. Живописец многократно возвращается к одному лицу, к полюбившемуся пейзажу, ставит перед собой один и тот же натюрморт, но пишет его в разное время суток и в разные часы, в разное время года, при разном освещении, выбирая разные ракурсы и каждый раз открывая для себя и для нас с вами в букете цветов, в лицах людей, в листве деревьев, в обстановке комнаты нечто новое, прежде незамеченное.

Писатель возвращался к событиям и людям, некогда занимавшим его воображение, не только потому, что жалел с ними расстаться. Он сохранял к ним живой интерес. Ему снова хотелось взглянуть на них, уже с дистанции времени, обострившего взгляд художника, отразиться в них одним из своих собственных непрерывно меняющихся отражений, многое философски осмыслить, а кое-что и переосмыслить. Все книги «позднего» Катаева, начиная со «Святого колодца» и до самой последней — «Сухого лимана», в сущности, подсказаны желанием перечитать страницы прожитой жизни полнее, глубже, раскрыть драматизм души лирического двойника. А новая, поразив-

шая многих своей неожиданностью форма последних катаевских книг (впрочем, писатель никогда не ограничивался однажды найденной формой — всегда искал и обновлялся) на этот раз подсказывалась новизной самой задачи.

Разумеется, восприятие таких, например, катаевских книг, как «Растратчики» или «Время, вперед!», у читателей семидесятых — восьмидесятых неадекватно восприятию читателей двадцатых — тридцатых. Катаев стоял у истоков событий, значение которых в жизни нашей страны, их позитивные и негативные стороны мы сегодня, обогащенные знанием новых исторических фактов, оцениваем с большей объективностью. Далеко не все произведения той поры выдержали проверку временем. Сколько скороспелых книг, удостоенных в годы первых пятилеток высшего одобрения, изучавшихся в школах, канули в Лету! Где они, эти книги? Кто помнит сейчас некогда нашумевшие названия? Катаевские книги остаются, хотя что-то в них теперь читается по-иному. В талантливом романе «Время, вперед!», в леоновской «Соти», «Дне втором» Эренбурга, «Людах из захолустья» Малышкина, «Гидроцентрали» Шагинян и только недавно впервые, после долгих лет запрета, пришедших к читателю «Котловане» и «Чевенгуре» Платонова по-разному отразилось прожитое и пережитое: трагическое и героическое время великого трудового энтузиазма — и безвременной гибели миллионов честных тружеников в сталинских лагерях, время романтических подвигов — и беспросветных, серых будней. Трудный процесс постижения. Но все это было, было, было... И то, и другое! О герое романа «Время, вперед!», инженере Маргулиесе, Катаев иногда говорил: «Представляю, чем он должен был кончить — осуждением за шпионаж и вредительство». И добавлял: «Гаврика я довел до военных лет, а по совести говоря, не знаю, пережил ли он тридцать седьмой?...»

Но здесь мы уже заглянули вперед.

Писать, печататься Катаев начал рано.

Первые гимназические стихи сочинялись в духе расхожей газетной поэзии средней руки.

— Брал за эталон напечатанное. Пользовался чужой формой. Потом понял: писатель должен описывать все так, как он сам видит и чувствует. Хотя далеко не у всех получается.

За стихами последовали рассказы. Однако вначале были только стихи. И, отправляясь по редакциям со свернутой в трубку заветной тетрадкой, Катаев брал с собой

братишку Женю — будущего писателя Евгения Петрова, которому в ту пору больше нравилось странствовать по одесским крышам, чем по редакциям. Петров вспоминал такие сценки: «Женька, идем в редакции!» Я ревел. Он водил меня, потому что ему одному идти было страшно».

Летом 1914 года в копеечной газете «Маленькие одесские новости» Катаев прочитал обращение ко всем молодым поэтам: такого-то числа пожаловать к шести часам в помещение местного артистического клуба. Зачем зовут? Идти или не идти? К тому времени 16-летний Катаев напечатал в местных газетах несколько стихотворений. Однако может ли каждый пишущий называться поэтом? Относится ли это приглашение к нему тоже? И потом, — 16 лет, что это за возраст? Дорос? А может быть, перерос?

Все-таки пошел.

А в «Литературке», как попросту именовали Артистический клуб, развязный и ловкий одесский фельетонист Петр Пильский устраивал смотр молодым поэтам. Много лет спустя, в рассказе «Встреча», Катаев вспоминал, что Пильский нашел прекрасный способ заработать деньги: собрав десятка полтора начинающих, он стал их возить по увеселительным садам и дачным театрам. И там, всегда полуньяный, отчаянно перевирая не только названия произведений, но и фамилии молодых авторов, проводил вечера поэзии.

В экспозиции Одесского Литературного музея можно сегодня увидеть афишу о вечере поэзии в Курзале Хаджибейского парка. Кажется, этот единственный экземпляр сохранился в архиве участника вечеров Семена Кессельмана («Эскисс» в «Алмазном моем венце»). В перечне 16 поэтов есть имена Эдуарда Багрицкого и Валентина К. Учащимся средних учебных заведений в отличие от ремесленного, где учился Багрицкий, строжайше запрещалось посещать какие бы то ни было клубы и выступать публично, и Катаеву поневоле приходилось соблюдать конспирацию.

Последнее довоенное лето. Последний для Катаева «зной отрочества». Дни, которые остались в памяти как переломные. Он уже выбрал себе дорогу и, еще не зная этого, шел по ней.

В Хаджибейском парке вечер состоялся в июне. Следующий — с большим успехом для Багрицкого и Катаева — прошел на Большом Фонтане в театре Лигиной. На



этом деятельность предприимчивого Пильского оборвалась. Началась мировая война.

Миновал год, и зимой тысяча девятьсот пятнадцатого Катаев, оставив гимназию, записался добровольцем в действующую армию. С аттестатом за шесть классов вчерашний гимназист отправился на фронт мировой войны. В окопах под Сморгонью начинал канониром, то есть младшим чином в артиллерии, потом получил нашивки бомбардира, дальше младшего фейерверкера. Через год произвели в прапорщики. Сохранилась фотография той поры. Худой молоденький вольноопределяющийся в офицерской фуражке, энергично надвинутой на лоб. В боевой обстановке проявляет смелость и находчивость. Дважды ранен и отравлен газами. Награжден «Георгием». Была бы фотография в полный рост, а не до пояса — в объектив могла бы попасть и офицерская шашка «за храбрость»...

Очерк творчества Катаева начнем в буквальном смысле слова с самого начала — с рассказов, составляющих первый том собрания его сочинений. И не потому, что в дальнейшем я собираюсь придерживаться строгой хронологической последовательности, не забегая вперед и не оглядываясь назад. Такой метод не всегда самый плодотворный и по форме изложения не самый заманчивый. Нет ничего привлекательного в том, что даты и названия произведений механически выстраиваются в затылок друг дружке, как в скучном школьном учебнике.

Но первый том собрания сочинений писателя, куда включены рассказы более чем за полвека, — это своего рода маленькая антология творчества Катаева. Начало всех начал. Первое непосредственное приближение ко многим постоянным темам катаевского творчества.

И в этом смысле ранние да и другие последовавшие за ними рассказы — хороший ориентир. Есть непреодолимый соблазн задержаться именно на них, прежде чем сделать следующий шаг.

В самых первых, молодых и порой по-молодому наивных вещах, где свежо и очень искренне отразились впечатления детских и юношеских лет, нетрудно узнать пока еще беглые зарисовки знакомых по более поздним произведениям Катаева примет быта, обстановки, атмосферу родительского дома с семейными радостями, привычным уютом, домашней едой, с нежным запахом еще не распустившейся сирени в дачном приморском поселке «Отрада», с первой в жизни наивной детской влюбленностью и первой, тоже совсем еще детской, ревностью.

Можно сказать, что Катаев пробовал тут свои силы, разведывал темы, нащупывал сюжеты еще не написанных повестей и романов.

Подобно тому как рассказы «Родион Жуков» и «Ушки» много лет спустя отзовутся в повести «Белеет парус одинокий», отблеск совсем ранних вещей («Весенний звон», «А + Б в квадрате») отыщется в «Волшебном роге Оберона» и в «Юношеском романе». А в рассказе «Музыка», когда пятилетняя Ирочка попросит гостя нарисовать ей на листе бумаги... музыку и он смущенно признается, что не умеет, Катаев впервые, быть может, задумается о проблемах, которые потом так пристрасно будет обсуждать в своих книгах: как же передать на бумаге краски жизни, как изобразить ее музыку? На дальних подступах к «Волшебному рогу Оберона» окажутся изящные миниатюры «Сюрприз» и «Театр», навеянные прекрасными и таинственными детскими воспоминаниями о первом посещении театра. Солдаты-батареи из рассказа «Под Сморгонью» шагнут в «Юношеский роман». Портрет Бунина однажды мелькнет в рассказе «Музыка» и подробнее будет написан в рассказе «Золотое перо»: в одном случае с почти восторженным поклонением перед Мастером, сумевшим запечатлеть все цвета радуги, все звуки жизни преобразить в музыку и, наверное, даже нарисовать музыку, в другом — с сарказмом, порицанием и осуждением. Наконец, в «Траве забвенья» появится третий бунинский портрет, наполненный новой живой реальностью, психологически убедительно, без предвзятости раскрывающий сложный человеческий характер.

Но все это отнюдь не означало, что рассказы, особенно ранние, служили Катаеву чем-то вроде эскизов, подмалевки к будущей картине. Мастер всегда мастер. Катаев любил емкую форму рассказа. В этом жанре написал такие классические вещи, как «Отче наш» (1947). И совсем ранние его рассказы представляют самостоятельный интерес, подкупая читателя по-катаевски точными деталями и подробностями: «Перчатки, снятые с Верочкиной руки, нагретые в середине, как птичьи гнезда, и теплые, нежные, солоноватые от моря Верочкины губы, сквозь которые слышен холодок зубов».

Впрочем, к светлым, акварельным краскам юношеских рассказов Катаева война очень скоро добавит черную. Среди игрушек маленького Шурика (рассказ «Ружье») неожиданно появится игрушка совершенно необыкновенная — тяжелая, трофейная немецкая винтовка — папин

подарок с фронта. Молоденький прапорщик (сколько раз под именем Пети Бачея или каким-нибудь другим он пройдет по страницам катаевских книг, как одно из меняющихся отражений авторского «я») долго будет бродить с девушкой по берегу моря и слушать ее милое, беспечное щебетание, чтобы потом вспоминать прогулки с Верочкой, «Отраду» и многое другое как нечто изумительно светлое, нежное, желанное и недосыгаемо-далекое. А доведется ли встретиться еще раз? Кто знает? «Если не убьют!..»

В рассказе «Ночью», написанном в лазарете Красного Креста (там в августе 1917 года Катаев лежал, раненный), запрещенном в свое время цензурой и впервые увидевшем свет в 1934 году, самом, пожалуй, сильном в раннем цикле катаевских рассказов, проклятый вопрос «убьют, не убьют»? — да и во имя чего умирать? — заслонит остальные. Ведь все враждебное, невыносимое, ужасное окажется совсем рядом. И Катаев, блуждая по кровавым дорогам войны, описывая деревни, переполненные беженцами или давно брошенные, обезлюдевшие, — все, что тогда же документально точно воспроизвел в военных корреспонденциях, с ожесточением и отчаянием думает: если когда-нибудь художник захочет превратить все это — трупы и вши, грязь, мерзость — в картину, полную красок, какая получится наглая ложь!

Вспомним эти слова, раскрывая «Юношеский роман», написанный спустя 60 лет. Есть в романе, как и в ранних рассказах Катаева, постоянство контрастов двойного света: теплого, уютного, домашнего — и холодного, беспощадного, цепящего. И есть суровое, жесткое — о чем размышлял в ту долгую ночь, догоняя свою часть, молодой артиллерийский прапорщик — изображение безумного шабаша мировой империалистической войны.

Не будем, однако, преувеличивать радикализм ранних антивоенных произведений Катаева. Автор избежал шовинистического угара. Прожив с солдатами на фронте почти два года, провалявшись бок о бок с ними в госпиталях на гнилой соломе, пройдя через опаленные огнем сражений поля Добруджи, отравленный фосгеном и дважды контуженный, получив чин прапорщика и пулевое ранение в отрогах Карпат, он многое узнал, увидел, понял, и то, что увидел, — мало сказать, запомнил, — сделал своим на всю жизнь.

Однако время великого объяснения мира, как напишет потом Юрий Олеся, наступит не тогда, а в бурное собы-

тиями трехлетие, последовавшее после революции и развала русско-германского фронта. В Петрограде и Москве Октябрьская революция совершилась, но до юга России Советская власть еще не дошла. В Одессе сменяли друг друга недолговечные режимы: гайдамаки — петлюровцев, австро-германские интервенты — англо-французских, трескучие десанты и перевороты марионеточных правителей следовали непрерывно, с кинематографической стремительностью.

Кого только не занесло на юг. Под охрану иностранных броненосцев хлынули улизнувшие из Совдепии финансовые воротилы, биржевые маклеры, крупные землевладельцы, бывшая чиновная знать, писатели, журналисты, художники, актеры... Стремительно возникали и пропадали газетки и журнальчики всех политических цветов и оттенков. Ненадолго зажигались огни маленьких театриков и ночных кабаре. Олеша запомнил выступления Вертипского в костюме Пьеро. Одетый не в белый, а в черный балахон, он пел в свете лилового, направленного снизу прожектора. По-разному складывались судьбы новоприбывающих. Для Бунина, Тэффи, Аверченко Одесса стала последним перевалочным пунктом перед бегством за границу. Уехал и через несколько лет возвратился на родину Алексей Толстой. Обосновался в Крыму Максимилиан Волошин. Многих всероссийских знаменитостей перевидели тогда молодые одесские литераторы, к их суждениям почтительно прислушивались. Пользуясь давней, с довоенных лет, благосклонностью Бунина, Катаев носил ему на суд свои рассказы. Толстой и Волошин появлялись в литературных кружках, читали там свои вещи. Волошин знакомился с произведениями молодых. Снисходительно одобрял. Некоторые, вспоминал потом Олеша, стоили признания Мастера.

Но политического единомыслия с молодыми не было. Напротив, по мере развития событий отношения становились все напряженнее. Каждый день, писал Катаев, брюхатые пароходы огибали маяк, увозя на юг желтые чемоданы миллионеров и походные баулы генералов. Бесконечные ожесточенные словопрения происходили в помещении бывшего Литературно-художественного кружка, где страсти накалялись до предела. Молодые художники и поэты, левые не только в искусстве, но и в политике, требовали признания советской власти, перехода на ее платформу, призывали сотрудничать с рабочими. Им яростно возражали, называли «оравой бесчинствующих», а

литературный наставник Катаева академик Иван Бунин, перед тем, как навсегда покинуть родину, топал ногами и сердито стучал палкой об пол, предавая анафеме советскую власть.

Катаев и друзья его одесской юности Багрицкий, Олеша уже бесповоротно решили вопрос, с кем быть, — с революцией. Багрицкий добровольно вступил в ряды Красной Армии, стал фронтовым агитатором. Бывший прапорщик-артиллерист Катаев весной 1919 года командует красной батареей. То была отчаянная пора. Накопив на Дону и Кубани силы, Деникин готовился к удару на юго-восточном направлении, Катаев уезжал из Одессы в Лозовую с первым же воинским эшелоном. День и ночь поезд гнали на подмогу Красной Армии, отбивающей натиск белых. С фронта поступали тревожные сведения. Нужно было торопиться. Никто не имел права задерживать на станции состав более пяти минут...

В Одессу Катаев возвратился после окончательного установления советской власти. Начинался лихорадочный, трудный организационный период. Писатель вспоминал: «Нужно было все устроить, пересмотреть, сделать заново, привести в порядок». Сам Катаев определился в одесском ЮгРОСТА, потом работал в харьковском УкрРОСТА, сочинял агитки, выступал на митингах, делал то же самое, что в то время в Москве делал Маяковский. Суровое, железное время! Мерзли, бедствовали, жили впроголодь, мечтая когда-нибудь наесться до отвала. Голодный Эдуард Багрицкий вдохновенно воспевал дразнящее фламандское изобилие продуктов:

О царство кухни, кто не восхвалял  
Твой синий чад над жарящимся мясом,  
Твой легкий пар над супом золотым.

Но они любили трудную, героическую пору, любили устные газеты и митинги, верили в будущее и с энтузиазмом, на лету подхватывали каждую новость, строчили хлесткие стихотворные подписи для плакатов и зубастые агитки, которые разлетались по всей Украине. Катаев говорил: эти четверостишия читали тогда все, «начиная от попавшего в переделку фабриканта, кончая кухаркой, идущей записываться в профессиональный союз».

Сам Катаев экспериментировал, пробовал силы в разных жанрах. Поначалу он внутренне еще ориентировался на Чехова (рассказ «В воскресенье» — о переживаниях скромного почтового чиновника, неожиданно приглашен-

ного в богатую семью), па Куприна и Бунипа (рассказ «Человек с узлом» посвящен Бунину). Теперь в прозе Катаева высокая романтика соединялась с фельетонным юмором, с причудливыми, жутковатыми фантазмагориями в духе Гофмана, — а призрачная, неустойчивая, тревожная жизнь осажденного города и впрямь напоминала некую гофманиаду, — соседствовали очерковые, документальные записки — на первых порах Катаева-гимпазиста, мобилизованного убирать хлеб в солдатских семьях, оставшихся в четырнадцатом без хозяев, потом Катаева-прапорщика («С фронта первой мировой войны») и, наконец, Катаева — командира красной батареи на деникинском фронте под Лозовой («Записки о гражданской войне»).

В сравнении с экзотическими стихами молодых одесских поэтов, грезивших о жгучих креолках, о бесстрашном Витингтоне («Ты не заштопаешь иглой прореху, сделанную шпагой») или маленькой китайке-танцовщице, чьи ножки привязаны к высоким подставкам, бунинские по духу стихи Катаева и его неприкрашенная документальная проза могли показаться весьма скромными. Катаев был более «первичным», что ли, реже пользовался литературными ассоциациями, чем молодые поэты, объединившиеся в кружок «Зеленая лампа» (1917—1918), потом в «Коллектив поэтов» (1918—1921). В лирических пейзажных стихах он писал с натуры волны, чайку, крейсер, туман над морем, шторм. Пусть пока созерцательно. Пусть — наивно. Но то, что видел. Среди молодых поэтов — смеялся Катаев — я считался самым плохим. Меня не признавали. Впрочем, и Катаев не упускал случая подшутить над пышным «левантинским» воображением одесских сверстников.

После революции другие герои заговорили в стихах «левантинцев» — романтические тени вольнолюбивых поэтов, босых, веселых странников, благородных народных мстителей... Багрицкий, восторженно слушая «молодой голос планеты» и «воспевая всех, кто жаждет быть свободным», вдохновлялся образами Тиля Уленшпигеля, веселого птицелова Диделя, нищего певца из драматической поэмы «Трактир». Другие поэты тоже искали литературных посредников. Зачитывались романом Анатоля Франса «Боги жаждут» (в повести «Зимний ветер» книгу Франса будет носить в кармане бриджей Петя Бачей), клялись именами Демулена, Робеспьера, Марата. А на бульваре под одесскими платанами, где висели громадные

щиты-плакаты с квадратными фигурами красноармейцев, рабочих, матросов в брюках клеш, авторы хлестких агиток и злободневных четверостиший грезилы столиками Палерояля, якобинским клубом, «Карманьолой», о чем весело, остро, не избегая иронических преувеличений и метафор, Катаев позднее вспоминал в маленькой повести «Бездельник Эдуард», навеянной необычной женитьбой своего шумного, неустroенного друга, долговязого поэта-левантинца.

Много лет спустя, воскрешая в памяти одесскую молодость, Катаев написал: быть может, потому что Октябрьская революция была первой во всей мировой истории совершенно не похожей на все прежние революции и не имела литературных традиций для ее изображения, молодые поэты обращались к французской революции, знавшей уже множество моделей.

Условно-романтические герои стали появляться в рассказах Катаева 1918—1919 годов. Они тоже имели книжных прародителей. Но своих. Как казалось Катаеву, более приближенных к суровому тревожному, жутковатому быту, словно бы взятых напрокат у Эдгара По. Студент Кранц — человек, влюбленный в чистую математику и решивший на опыте проверить, что, сообразуя с ее законами взгляды, привычки, желания, можно жить спокойно, уверенно, ничем не нарушая привычный ритм работы («Опыт Кранца»), загадочный ночной скиталец — доктор в берете, с полосатым пледом и неразлучным пуделем («Железное кольцо») и даже сам черт в черном сюртуке и белых манжетах («Сэр Генри и черт») оказались, однако, плотно вдвинутыми в тревожную обстановку одесского быта со всеми реальными его приметами и острым ощущением социальной обреченности умирающего буржуазного города, «этого буйного, огнистого, крикливого Вавилона», которому ничто уже не могло помочь.

Но о том же, безо всяких околичностей, иносказаний и гофманиад, напрямую говорил Катаев в документальных «Записках о гражданской войне», в беспощадных по своей правдивости рассказах «В осажденном городе» и «Восемьдесят пять», навеянных борьбой с террором и контрреволюцией.

Такие катаевские герои заметно отличались от мечтателя Эдуарда, который никогда не впадал в уныние и, попав в переделку, оставался верен своим сумасбродным фантазиям, отличались и от некоторых его земляков. С ликованием встретив освобождение города от белых,

«левантинская братия» надеялась отныне зажить в атмосфере вечного праздника, а столкнулась с голодным бытом, с суровой революционной действительностью: «...темный ноябрьский фон ее пролетарских толп, серость ее солдатских шинелей, чернота матросских бушлатов, георгиевских лент черноморцев, питерские и московские предместья, так не похожие на литературную яркость Парижа 1793 года». И это стало причиной многих разочарований. Но сам-то Катаев в разгар первой мировой войны уже свыкся с серым цветом солдатских шинелей.

Однако гофманиады не уйдут в прошлое вместе с той неповторимой эпохой. Катаев будет к ним возвращаться, находить для них новое воплощение. Рассказы «Железное кольцо» и «Сэр Генри и черт» Валентин Петрович потом называл предшественниками будущего, совсем «нового» Катаева. И в самом деле, странные, фантастические, болезненные видения рассказчика («Сэр Генри» имел подзаголовок «Сыпной тиф») по-своему отзовутся в «Траве забвенья», а еще раньше в сатирической повести «Расстратчики». Но если годы голода, разрухи и гражданской войны подсказывали Катаеву драматические смещения в его фантастических рассказах, то в сатирических «Расстратчиках» многое искажено, перевернуто и нелепо сдвинуто эпохой напa, а похождения героев повести оборачиваются скорее бредом, чем явью.

Последней в ранней одесской прозе Катаева стала повесть «Отец». Она долго и медленно складывалась, начата была в Одессе, заканчивалась в Москве. Несколько раз автор принимался заново редактировать текст и если не вычеркивал замысловатые метафоры вроде: «А ночь уже заводила свои звездные часы граненым ключиком частого октябрьского сверчка», так это потому, что все еще ими дорожил. И хотя молодой Катаев знал силу простого, безо всяких изысков выражения «Стало темно», в глубине души он наверное сохранял убеждение, что написать вместо «стало темно» «темнота наваливалась», а к словам «шаги гремели» добавить «громоздкие, как брошенные штанги, пистолетными выстрелами» — все же куда выразительнее.

О чем же повесть «Отец»? О жажде жизни, воле к жизни, чудесной, горькой, ничем не заменимой жизни? О нависшей над человеком (как через много лет в рассказе «Уже написан Вертер») страшной тени неволи, смерти, тюрьмы? Да, конечно. Рассказ о девятнадцатом годе, о железном небе, которое гремит над крышами до-



мов, как броневи́к, а под крышами слепых, замерзших домов живут люди без воды и хлеба. Но это была свобода, это была жизнь. К ней жадно тянется только что выпущенный из тюрьмы на волю Синайский-младший. И еще это рассказ о беспомощной старости и эгоистичной молодости, об отношениях отца и сына Синайских, сложных, трудных, которые удалось передать молодому писателю.

Портрет Синайского-старшего, некогда большого, высокого, теперь суетливого, тщедушного, непригодного больше к жизни, со всеми безжалостными приметами старости на усталом лице, написан выразительно и сильно. А у сына к чувству нежности, любви, благодарности постоянно примешивается холодок отчужденности и даже неприязни. Предстояло решить главное: как совместить жадную тягу к деятельности с отцовским скучным прозябанием. Для старика вся жизнь сосредоточилась в сыне, а сын все больше отдалялся от него, тяготился стариком. В конце концов, верх взяли холодный расчет и жестокий эгоизм молодости, хотя отъезд сына и воспринимается как расставание с прошлым, как рывок к новому, неведомому, манящему.

В повести «Отец», кажется, мы впервые перешагнем порог милого сердцу Катаева родительского дома, столько раз им описанного, чтобы потом войти в этот дом как в хорошо знакомый, увидеть папу, учителя одесской гимназии, его чеховскую бородку, пенсне со шнурком и шариком, увидеть маму в высокой шляпе с орлиным пером и в вуали с черными мушками. Евгения Васильевна Бачей, мать будущего писателя, умерла, когда мальчику едва минуло семь лет. Но ее поэтичный образ оставил глубокий след в душе сына и порой, быть может, ассоциировался с блоковской Прекрасной Дамой.

К портретам отца и матери (реальным и воображаемым) Катаев станет обращаться чаще, чем ко многим другим: всегда с нежностью, трогательной признательностью, светлым юмором. А в том портрете было что-то неприятное, корбящее жесткими подробностями в описании старости. Быть может, даже не без некоторого чувства вины за самый первый портрет Синайского-отца Катаев будет потом писать портрет Бачей-отца другими красками. Горький, прочитав «Отца», — вспоминал Катаев, — упрекал автора в недостатке такта. Но молодому Катаеву тогда казалось: если писать «всю правду», по-другому и нельзя. А кроме того, таким видел старика Синайский-сын, который эгоистичен, холоден и несправедлив к нему.

Для Катаева повесть «Отец» в какой-то степени оказалась рубежом. Герой повести Синайский-младший отправлялся с юга на север, искать новую, неизвестную жизнь. В 1922 году и сам Катаев, упаковав весь свой литературный багаж, уедет в Москву, попытаться счастья. Кстати, литературный багаж Катаева отнюдь не был тощим: стихи, боевые агитки, подкупающие меткостью описаний и точностью наблюдений рассказы, очерки, незавершенная рукопись «Отца». Поэтесса Зинаида Шишова, вспоминая дебюты друзей одесской юности, имела все основания сказать: «У нас слова не шатались, они были плотно пригнаны и не страдали от перевозок. Юношеские катаевские рассказы, перевезенные в Москву, не стали от этого хуже. А многие ли провинциалы могут этим похвалиться?»<sup>1</sup>

Катаев увидел Москву такой же, наверное, какой описывал в рассказах и фельетонах тех лет и в повести «Растратчики». Ее «кропотливое, трудовое движение», пионерские отряды, шагавшие под барабан, веселых рабфаковцев в пальтишках на рыбьем меху, разноцветную вывеску кинематографа «Волшебные грезы», прозрачно-красный флаг ЦИКа, струившийся над стенами Кремля; наглуго, хищную сутолоку и спекулянтскую суету нэпманов, улюлюкающих лихачей, циничных шоферов, зазывающих прокатиться с девочками в «карете любви», и «почетный караул» «слишком столичных кабаков», частных лавок и магазинов, в витринах которых сочились жирные бревна осетров.

Нэп коробил и оскорблял, особенно после нищего, голодного одесского быта, где жизнь продолжала мерить «железным аршином» жесткой, черствой, героической поры военного коммунизма.

Но то было время молодости и надежд, веры в безграничность возможностей и свершений, когда, случалось, молодой поэт ЮгРОСТА по трое суток ничего не ел, но, «почти ослабевший и легкий от голода», все-таки не пропускал ни одной «живой газеты». Рассказ «Черный хлеб» (1936) как раз и воскрешал несколько голодных дней жизни двух молодых поэтов-агитаторов ЮгРОСТА, — его и Юрия Олеши: есть было нечего, курить было нечего, умываться было печем. Сумерки были такими же жгучими, как полдень. И все-таки молодость брала свое...

<sup>1</sup> Шишова З. О нашей молодости. — В сб.: Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. М., Советский писатель, 1973, с. 62.

Переезд в Москву потеснил, отодвинул на второй план мотивы и темы одесских рассказов, хотя Катаев так никогда и не сможет расстаться с дорогой его сердцу Одессой. Он будет возвращаться к ней постоянно. Посвятит ей тетралогия «Волны Черного моря». И вспомнит в самых последних своих вещах — «Спящем» и в повести «Сухой лиман».

А пока, заделавшись завзятым москвичом, ловцом столичных сюжетов, Катаев увлеченно станет наблюдать и столь же увлеченно и охотно «фантазировать» чистопрудные типы, сухаревские, сretenские. Жил он неподалеку от Покровки, в одном из тесных переулков — Мыльниковом (ныне ул. Жуковского), полубогемном пристанище съезжавшихся в Москву одесситов. В узкой комнате Катаева спал, расстелив на полу газеты, Олеша. Олешу сменил Ильф, Ильфа — брат Катаева Евгений Петров...

Это было время расцвета сатирических жанров. И Катаев, накопивший солидный опыт работы в ЮгРОСТА, не остался к ним равнодушен. В Москве и Ленинграде выходили журналы «Красный перец», «Крокодил», «Бегемот», «Лапоть», «Смехач», «Бич», «Бузотер», «Чудак», многие издания завели специальные отделы фельетонов, где подвизались талантливые художники-карикатуристы, талантливые писатели-юмористы, не очень талантливые и вовсе бесталанные, но набившие руку на сочинении бойких зарисовок быта.

На первых страницах газет экономисты и политики вели дебаты о значении нэпа в восстановлении народного хозяйства страны, о его роли в преодолении голода и разрухи. А на последних — фельетонисты костили негативные явления, порожденные нэпом. Было в ходу выражение «гримасы нэпа». О «гримасах нэпа», наклипи нэпа, об опасности усиления мелкой буржуазии писали много. Мещанская, нэпманская среда поставляла сатирикам обильный материал. В «Правде» с ежедневным стихотворным фельетоном выступал Демьян Бедный — «мужик вредный». «Крыл» совмещан Маяковский. Уже завоевал огромную популярность Михаил Зощенко. На журнальных полосах еще мелькали имена старых «сатириконцев», нередко пробавляющихся традиционными, в духе старой юмористики игривыми сюжетами — пляжными, семейно-бытовыми. Но рядом все чаще появлялись новые имена — «крокодилцев» и разрабатывались новые остросоциальные темы. Из повседневного лексикона уходили в прошлое слова «интервенция», «блокада», «деникинщина»,

«петлюровщина». В обиход входили другие: «спекуляция», «растрата», «взяточничество», «комчванство», «бюрократизм», «хищение», «черный рынок» — и в противовес им: «учет и контроль», «пролетарский надзор», «рабочая дисциплина».

В сущности, здесь уже перечислены сюжеты катаевских фельетонов, рассказов, очерков, сатирических стихов на внутренние темы и международные, адрес которых он указал сам, переиначив летучую строчку Маяковского «Нигде кроме, как в Моссельпроме» на строчку: «Нигде кроме, как в Белом доме». Теперь каждое утро молодой фельетонист приходил на Солянку в редакцию всесоюзно-знаменитой газеты «Гудок», где собралась компания молодых литераторов и бок о бок с ним трудились будущие знаменитые писатели. Для четвертой полосы «Гудка», по существу сплошь фельетонной, редактировал, шлифовал корявые рабкоровские заметки правщик Илья Ильф, создавший, по убеждению Катаева, совершенно новую газетную форму: нечто вроде прозаической эпиграммы, размером не более десяти — пятнадцати строчек в две колонки. Юрий Олеша, вспоминая «Гудок» как одну из самых дорогих и памятных страниц жизни («Это было в эпоху и моей молодости, и молодости моей советской родины, и молодости нашей журналистики...») <sup>1</sup>, начинал свою газетную карьеру в редакции с того, что вкладывал в конверты ответы на письма и надписывал адреса. В Одессе у него уже сложилась литературная известность, но, приехав в столицу, он готов был начать все сначала. Свой первый стихотворный фельетон Олеша подписал названием слесарного инструмента «Зубило». И вскоре злободневные стихотворные фельетоны Зубилы с забавными рифмами, припевками, шутками прогремели по всем железнодорожным линиям, принеся автору славу «железнодорожного Демьяна». В «Гудке» оттачивался талант Михаила Булгакова. Беспощадный наблюдатель быта и нравов публиковал здесь сатирические зарисовки и фельетоны. На «гудковских» страницах успешно дебютировал Евгений Катаев — Петров, младший брат Катаева. Никому не известный молодой человек только что приехал из Одессы, сменив опасную профессию агента уголовного розыска на мирную — журналистскую. Больше не надо было рыскать по уездам, вылавливая бандитов и

---

<sup>1</sup> Олеша Ю. Повести и рассказы. М., Художественная литература, 1965, с. 468.

самогонщиков. Но Петров долго не мог свыкнуться с мыслью, что налетчики уже не грозят ему выстрелом в спину.

Атмосфера литературного соревнования, шутливой, а подчас весьма неллицеприятной критики подстегивала. Отношение друг к другу было серьезное, сообща тренировались в наблюдательности, упражнялись в придумывании сравнений. Ведь каждый в душе мечтал стать профессионалом. И готовился к этому. В комнате четвертой полосы, вспоминал Константин Паустовский, «сидели за редакционными столами самые веселые и едкие люди в тогдашней Москве». Сюда входили с опаской. «Только очень находчивый человек мог безнаказанно появляться в этом гнезде иронии и выдерживать перекрестный огонь из-за столов»<sup>1</sup>.

Книги, которые скоро прославят литсотрудников, очеркистов и фельетонистов «Гудка», только еще задумываются и начинают складываться. Олеша прикатил в свою пустую, почти безо всякой мебели комнатку типографский рулон бумаги и, лежа на полу, с увлечением сочинял фантастический роман-сказку «Три толстяка». Уже не за горами была повесть «Зависть». Пьесу Михаила Булгакова «Дни Турбиных» принял к постановке МХАТ. Катаев вынашивал замысел сатирической повести «Расстратчики». Пройдет совсем немного времени, и молодые соавторы Илья Ильф и Евгений Петров вечерами, после хлопотливого редакционного дня, допоздна будут засиживаться в громадном опустевшем здании Дворца Труда, где помещалась редакция «Гудка», над рукописью «12 стульев».

Валентин Катаев числился в «Гудке» штатным фельетонистом. Должность, которая обязывала быть плодовитым. Даже поневоле. Путь в большую литературу пролегал через тяжелую газетную поденку. В этом была своя польза. Была и опасность тоже. Опасность всеядности и скорописи. И Катаев отдал им вольную и невольную дань. Чуть не в каждый номер торопливо строчил на полосках бумажного «срыва» колючие коротышки в стихах и прозе, обличая совмещан и совбулов (советских буржуев), казнокрадов, нерадивых лопауких хозяйственников, тупоголовых ненавистников советского строя, бюрократов, буржуазных перерожденцев; сегодня — старорежимного

<sup>1</sup> Паустовский К. Четвертая полоса.— В сб.: Воспоминания об Илье Ильфе и Евгении Петрове. М., Советский писатель, 1963, с. 81.

Тупягина, завтра — двуличного директора треста «Красноватый шик» приспособленца Пробкина, послезавтра — бывшего присяжного поверенного, а ныне нерадивого управдома фон Ребенкова, затем хлестнет горького пьяницу Градусова или семейственного товарища Репку, который тянет-потянет за собой всех близких и дальних родственников. И представьте, вытаскивает на свет божий, каждому тепленькое местечко находит.

В короткий срок у Катаева составилась сборник рассказов и фельетонов. И молодой автор преподнес его соратнику по «Гудку» Михаилу Булгакову, самокритично подписавшись «Плодовитый Валюн» — именем, которое придумал Булгаков. Но толстые журналы что-то не спешили распахнуть двери перед плодовитым молодым литератором. Успех придет только через три года, когда из катаевских фельетонов вырастет сатирическая повесть «Растратчики» (1926).

Но уже и на первых порах сатирический запал лучших «малогабаритных» газетных и журнальных юморесок Катаева в «Гудке», «Крокодиле», «Красном перце» определялся не только злободневностью тем. Подкупала острота сюжетов, неожиданные их повороты, меткость диалогов, комические гиперболы, ироническое овеществление метафор. Иногда катаевские фельетоны были написаны в форме сатирических обобщенных наблюдений быта, иногда конкретные факты он брал непосредственно из утренних газет и свежей рабкоровской почты. Но в любом случае Катаев тяготел к беллетризации материала, превращая острые сигналы читателей в коротенькие юмористические рассказы.

К сходным приемам охотно обращался Михаил Кольцов. Правда, делясь опытом работы над фельетонами, он признавался однажды, что старательно избегает «нрисочинения бород» к людям, которые, может быть, в жизни бредутся. Но это вовсе не означало, что Кольцов вообще отказывался от вымысла. Отнюдь! Вымысел он любил в «чистом виде, кусками совершенно беллетристическими, не отражающимися на фактическом материале фельетона», а обрамляющими документальный материал<sup>1</sup>. Многие юморески Катаева строились в том же духе. Сердитыми цитатами из рабкоровских писем о беспорядках на железнодорожном транспорте он предварял миниатюры

---

<sup>1</sup> См.: Кольцов М. Писатель в газете. М., Советский писатель, 1961, с. 18—19.

«Опереточный малютка» и «Хороший пример». А дальше, предав гласности имена проштрафившихся нерадивых железнодорожников и названия станций, разыгрывал на фактах и документах броские, лукавые, весело беллетризованные сценки-диалоги, где каждая реплика была в цель. Что же это? Юмористический рассказик или фельетон? Пожалуй, и то и другое. Строго очертить границы жанра в катаевских юморесках и фельетонах трудно. И не обязательно!

Разумеется, не каждой юмореске суждено было стать долгожительницей. Но они на это и не претендовали. Бичуя разных Пробкиных, Тупягиных, поэта-халтурщика Ниагарова, автор решал сиюминутную задачу. А читателя своих фельетонов молодой Катаев брался безошибочно определить в тысячной толпе. Если у человека из кармана торчит свеженький номерок «Красного перца», а на лице написано бесшабашное веселье с примесью легкой тревоги, навеянной фельетоном о не изжитых еще безобразиях,— это он!

Менялись смешные псевдонимы: «Старик Саббакин», «Митрофан Горчица», «Оливер Твист». Порой даже мелькал озорной «Валяй Катаев». Однако читатели «Гудка», привычно отыскивая на колючей четвертой странице фельетоны сварливого, придирчивого Старика Саббакина или острого на язык Митрофана Горчицы, а иногда обнаруживая на одной и той же полосе сразу обоих, и не подозревали, наверное, что их многоликим автором был один человек — Валентин Катаев.

Его воображение кипело. Сюжеты обуревали. Масса сюжетов. Каждый новый заманчивей предыдущего. Сходу был написан пародийный приключенческий роман «Остров Эрендорф» и задуман сюжет другого. Между делом, сочиняя стихотворный фельетон про козлика, которого вез в купе второго класса начальник какой-то железной дороги, Старик Саббакин, вычитавший где-то, что автор «Трех мушкетеров» писал свои романы не один, полусерьезно объявил Ильфу и Петрову, что открывает контору советского романа. Сам сделается чем-то вроде Дюма-отца, а Ильфа и Петрова энергично сманивал втроем сочинять забавный плутовской роман о сокровищах, запрятанных во время революции в стульях (ведь после бегства буржуазии за границу должно было остаться множество кладов, наверняка еще не найденных), и о жуликах, пустившихся в дорогу на поиски.

Идея «дорожного» романа с перемещающимися в про-

странстве, странствующими героями, которые помогли бы выстроить занимательное многоплановое произведение с массой приключений и действующих лиц, возникающих и пропадающих на перекрестках дорог, открывала прекрасную возможность нарисовать галерею сатирических типов времен нэпа.

Эта идея не случайно увлекла Катаева; великодушно предлагая сюжет «12-ти стульев» Ильфу и Петрову, сам он в то время был уже автором «быстрой» дорожной повести «Растратчики». О ней много спорили. Хвалили, резко критиковали.

Но об этом позже.

Из множества фельетонов, метких зарисовок быта и юмористических рассказов три — «Ножи», «Вещи», «Ребенок» — Катаев впоследствии выделил особо, включив в том рассказов, а не в собрание пестрой газетно-журнальной россыпи «Горох в стенку». За годы работы оперативным фельетонистом «Гудка», «Крокодила», «Красного перца», «Рабочей газеты» писатель хорошо пристрелялся к своим мишеням. «Мурло мещанина» было едва ли не самым главным и самым ненавистным. И три эти рассказа Катаева — тоже о мещанах, бессовестных хапугах, обывателях. Но не только. Вернее, даже не столько о них. В антимещанских обличительных рассказах Катаева пафос утверждения не менее силен, чем пафос отрицания.

В конце рассказа «Ножи» Пашка Кукушкин, «квалифицированный слесарь по шестому разряду», до верху навалив в тачку ненавистное ему барахло, все разом везет топить в Чистых прудах. А в начале рассказа «Вещи», с самых первых его строк, ненасытная стяжательница Шурка, наполнив тачку массой купленных на Сухаревском рынке вещей, волочит к себе в дом — в сундук, под замок. Сколько еще на протяжении рассказа, балдея от счастья, Шурка неутомимо будет таскать домой в тачке стеганые одеяла, полотенца с петухами, коврики с тиграми. Без устали. Пока не сведет в могилу своего мужа Жоржика — чахоточного, смирного, слабохарактерного.

Вещи в тачках — в кованный сундук, под замок или в пруд на выброс. Совпадение скорее всего случайное, непреднамеренное. Тем более что один рассказ от другого отделен промежутком в два года. Но, сближая их, мы острее ощущаем противостояние разных человеческих характеров, диаметрально противоположное отношение к жизни. Катаев даже не слишком осуждает Шурку: недалекая, жадная полуграмотная бабенка. Что с нее взять!



Для своего Жоржика она готова самоотверженно жарить «каклеты» и никак не поймет, почему ее «каклеты» не выколотили из мужа чахотку. Но Шурку попутал бес стяжательства. Сегодня ее прельстило роскошное, погребальпо-лиловое одеяло. Завтра подавай еще более роскошное — канареечное. А потом... Что ж, потом опять на рынок, на Сухаревку за атласным, синеньким... Опасна, конечно, не сама Шурка. Опасно стяжательство, дух мещанства как следствие абсолютной бездуховности.

Другие человеческие характеры симпатичны автору (рассказ «Ребенок»): гражданин Книжке — одинокий, старый музыкант, смешной и трогательный в своей деликатности, наивности и старомодности, но прежде всего глубоко порядочный по самой внутренней сути человек. Ему приходится обороняться от клеветников, защищать от циничных, наглых вымогателей себя и свои чувства к юной Полечке. И, защищаясь, он посрамляет непрошенных заступников. Пашка Кукушкин («Ножи») полон сил. Он не обороняется, он наступает. Этот тоже не заражен опасной болезнью стяжательства. Его не соблазнишь мещанским приобретательством. Пашка умеет за себя постоять и в случае необходимости проявить недюжинное упрямство и волю. Бесповоротно влюбившись в прекрасную Людмилочку, Пашка найдет верное средство заставить прижимистого, песговорчивого людмилочкиного папашу, подыскивающего зятя с капиталом, выдать дочку за него, за Пашку.

Натренируется в кидании колец на ножи, придет в балаган аттракционов, который вредный старичок содержит на бульваре у Чистых прудов, и, пожалуйста, без промаха накинёт кольца на все ножи, а призы из опустошенного балагана побросает в тачку... И так как Пашка одержим не корыстью, а настоящей бескорыстной любовью, то отправится все барахло топить в пруд, что непременно и сделал бы, если бы перепуганный папаша не поспешил. Дал-таки согласие на свадьбу.

Сюжет фельетона или, может быть, жестокого романа для парней и девочек с Чистопрудного бульвара, гуляющих в воскресный день среди дощатых балаганов, моментальных фотографий и развлекающихся катанием на лодках? Может быть! Однако в поступке Пашки Кукушкина Катаев разглядел нечто романтическое. Современный добрый молодец в антимещанском, антинэпманском приключении. Нравятся автору простые, открытые, по-человечески искренние и чистые чувства Пашки. Да и упрямый

«антивещный» нрав этого парня ему тоже по душе. Финал рассказа выдержан в очаровательных, акварельных тонах:

«— Бери! — крикнул старик и махнул рукой.— Тьфу. Забирай!

— Людмилочка! — выговорил Пашка и отступил от тачки, побледнев.

Она стояла подле него, застенчиво закрывшись от людей рукавом. Даже ручки ее были розовы от стыдливого румянца.

— Сеанс окончен, граждане, можете разойтись,— сказал Пашка и так осторожно взял девушку за локоть, словно он был фарфоровый...»

И в этот момент, лукаво улыбнувшись, автор опускает занавес: «А вы говорите, что в наши дни невозможны сильные страсти? Очень даже возможны».

Повесть «Растратчики» (1926) и комедия-водевиль «Квадратура круга» (1927) самым непосредственным образом завязывались на газетных страницах. Родословная «Растратчиков» восходит к рассказу «Мрачный случай», «Квадратуры круга» — к фельетону «Комсомольской правды». Из одноименного рассказа Катаева «Емельян Черноземный», напечатанного в журнале «Смехач», вышел на сцену в «Квадратуре круга» сумрачный «поэт от сохи», чтобы рывкнуть в зал: «Эх, сглодал и меня, парня, город. Не увижу родного месяца».

Я обозначил приметы, видимые, так сказать, невооруженным глазом. А сколько неприметных, но характерных черточек тогдашнего быта, ходовых словечек и выражений, перекочевали из рассказов и фельетонов Катаева в повесть и пьесу! Там обрели новую жизнь.

В «Растратчиках» нашли концентрированное выражение многие отрицательные явления нэпманского житья-бытья, призрачного торгашеского нэпманского благополучия, манипулирующих валютой спекулянтов. В год выхода повести ЦК РКП(б) принял специальное решение о борьбе с растратами и хищениями, ставшими в разгар нэпа настоящей эпидемией. Маяковский, презрительно помянув в стихотворении «Юбилейное» «лирических кастратов»: «Строчку чужую вставит и рад»,-- добавил: «Это обычное воровство и растрата среди охвативших страну растрат». В рассказе Катаева «Мрачный случай» в обычном воровстве и растрате преуспели «все расположенные па одной улице, по соседству друг с другом артели: «Иголки-булавки», «Красный мел», трест «Дело табак...». И председатель последнего еще не проворовавшегося тре-

ста с ужасом ожидает рокового часа: пробьет не сегодня завтра — и уволочут из кассы всю наличность.

С томительного ожидания ограбления кассы начинаются и «Растратчики». В многоэтажном доме похищены деньги из пяти учреждений. Пришла пора шестого. Заход вполне фельетонный. Жанр повести, особенно поначалу, хочется даже обозначить словами «повесть-фельетон». Но только поначалу. Ее содержание глубже, серьезнее. И появилась она в ту пору, когда в сатирической прозе видное место занимали полуфантастические, обличительные романы на международную тему о столкновении двух миров: социализма и памфлетно изображенного мира капитализма, погибающего под натиском мировой пролетарской революции. Все это было облечено в форму утопических авантюрно-приключенческих произведений. Моделью романов такого типа могли считаться «Месс-Менд» Мариэтты Шагинян, «Крушение республики Итль» Бориса Лавренева и многие книги ныне прочно забытых авторов. Нагромождение ошеломляющих приключений отличает и пародийный юмористический роман «Остров Эрендорф» Валентина Катаева.

А рядом с этими произведениями или следом за ними складывались повести и романы социально-психологические, бытовые, где утопические фантазмагии уступали место анализу социальных противоречий действительности, критике отрицательных явлений в жизни советского общества.

«Растратчики» стали одним из первых заметных произведений, посвященных этой теме. Не отказываясь от динамичного стиля авантюрно-обличительной прозы, Катаев строил повествование на принципиально иной основе.

Главный бухгалтер учреждения Филипп Степанович Прохоров, хоть и водилась в нем смолodu «некая чертовщина авантюристической складки», и почтительный, вежливый, скромный кассир Ключкин, которого за тихость и молодость лет все называют по-семейному, Ванечкой, на первый взгляд «исправнейшие граждане». Филипп Степанович, личность гротесковая и в то же время вполне реальная, словно бы олицетворяет собой старое, служивое чиновничество. Устроившись на работу в советских учреждениях, эти люди втайне продолжают мечтать о прошлом, что, впрочем, не мешает им исправно и даже с похвальным усердием исполнять свои служебные обязанности.

До поры до времени!

Пришел нэп, и кое у кого мелькнула надежда, что революция кончается. Быть может, при других обстоятельствах Филипп Степанович неприметно скоротал бы свой век, по утрам аккуратно отправляясь «в присутствие» и не помышляя ни о какой «чертовщине». Во всяком случае, ни Филипп Степанович, ни тем более влюбленный в свое небольшое кассовое хозяйство и ненароком сбившийся с пути Ванечка, чем-то напоминающий тихого, работающего и безвольного Жоржика из рассказа «Ножи», фигуры неоднозначные, их не хочется причислять к тем одноклеточным злодеям, какими обычно изображала отрицательных персонажей сатирическая проза.

Беда в том, что полукапитализм свел с ума не одного только Прохорова. В странном, вдруг возникшем противостоительном мире, населенном какими-то фантомами, Филипп Степанович совсем потерял голову. В «угаре нэпа» столько развелось растратчиков, так хитер оказался дьявол-соблазнитель, принявший на этот раз облик лукавого курьера Никиты, что не удержались, не устояли кассир и бухгалтер. Как говорили в те дни: «Сильны еще оказались в сознании людей пережитки капитализма».

И вот, присвоив крупную сумму казенных денег, сослуживцы принимают их транжирить. Захотелось Филиппу Степановичу пошиковать, пожить старорежимной, «роскошной» жизнью. И Ванечку Ключкина увлек. Зря, что ли, Филипп Степанович, напившись, всякий раз вспоминает владельца торговой фирмы «Саббакин и сын», где служил конторщиком. С каким лакейским трепетом он отправляется в «высший свет», куда их с Ванечкой привезли некие ловкие проходимцы «с неразборчивыми лицами». А князя-то, княгини и покойный государь император оказались липовыми, — участниками массовой из фильма «Николай Кровавый». Не сняв грима и не переодевшись, они собрались в одном особняке ленинградской киностудии и там демонстрировали желающим «весь царизм по пятьдесят рублей с рыла».

Словно в горячечном бреду, мечутся сослуживцы по кабакам и ресторанам Москвы и Ленинграда, а остатки денег шумно пропивают в заштатном городишке Калинове. Сбылось все, что рисовалось скудному воображению обывателя: лихачи на дутых шинах, женщины в каракулевых мантиях и белых атласных шляпках, селедка с гарниром, пальмы в кадках, «суаре иптим» в тесном кругу, как говорил Старик Саббакин, струнные оркестры, зову-

щие в дорогу гудки паровозов и грохот курьерских поездов...

Филипп Степанович готов вообразить себя кем угодно, только не растратчиком. Купцом Саббакиным — пожалуй-ста! Героем великосветского романа, из которого ему запомнилась высокопарная строчка «Граф Гвидо вскочил на коня», — еще лучше! Граф Гвидо со своим кассиром Ванечкой. В «арапском тресте» бывших графов и графинь он хочет глядеться весьма ответственным командировочным, получившим важное государственное задание: увидеть, обследовать! Ревизовать! И точка.

Гоголь когда-то советовал Погодину нарядить попа во фрак, сбрить ему бороду, ввести его в собрание или же толкнуть меж дам: «Я это пробовал, и клянусь, что в жизни не видел ничего лучше и смешнее: каждое слово и движение нового фрачника нужно было бы записывать». Ю. Манн в книге «Гротеск в литературе», процитировав строчки Гоголя, замечает, что без этой свободы примеривания «фрака» к фигуре героя не бывает художественного творчества<sup>1</sup>. Катаев проделал нечто подобное с бухгалтером Прохоровым. Комический эффект примеривания усугубляется еще и тем, что графом Гвидо Филиппу Степановичу приходится воображать себя в пивных, столовых, в грязных номерах гостиницы «Гигиена», в сомнительных кабинетах ресторана «Шато де Флер». И хотя он сверкает глазами, громким голосом несет всякую околесицу, куражится, напускает на себя вальяжный вид, как это сделает чуть позднее в «Двенадцати стульях» незабвенный Киса Воробьянинов, глупец, тоже оболваненный мечтами о роскошной жизни, — неизбежность раскаяния и страх предстоящей расплаты неотступно преследует графа Гвидо.

В самом словечке «обследовать», которое Филипп Степанович охотно пускает в ход, а Ванечка подхватывает, одобрительно восклицая «Аблимент», сослуживцы ищут своего рода оправдание, успокоение от страхов и сомнений. Не просто появиться в кабаке, — появиться, чтобы обследовать. Обследовать что? Выпивку и закуски. Рестораны с жгучими красотками. Очутившись в Ленинграде, обследовать его достопримечательности. Вот и на Дворцовую площадь занесло. Ее необыкновенная красота поразила даже сослуживцев. Филипп Степанович удостоил

---

<sup>1</sup> См.: Манн Ю. Гротеск в литературе. М., Советский писатель, 1966, с. 91—92.

Дворцовую площадь самой высокой похвалы, на которую только был способен. Вспомнил фешенебельный ленинградский ресторан, Владимирский клуб и сказал уважительно: «Это тебе, брат, не Владимирский клуб». «Что и говорить,— подхватил Ванечка,— здоровая площадь, Филипп Степанович. Царизм!»

Наблюдая людей и вещи глазами мещан и обывателей, «развинченными» пьяными глазами Ванечки и «маринованными» — Филиппа Степановича, сам Катаев с сатирическим блеском развенчивает обоих сослуживцев вместе с милым их сердцу призрачным нэпманским мирком. Трудовая жизнь Москвы, из которой выламываются сослуживцы, только слегка обозначена в повести. Но молодое, свежее дыхание новой жизни мы ощущаем постоянно. Ее приметы есть в каждой главе. Это лирическая тема книги, ее мелодия. Она возникает и с появлением Зои, в поэтических, от автора, строчках Катаева, когда он сам принимается описывать Дворцовую площадь с ангелом на вершине Триумфальной колонны, такой высокой, что ангел, казалось, реял в триумфальном воздухе.

Лирическая мелодия книги явственно прозвучит в финале, когда Катаев словно бы передоверит Ванечке, как обещание и надежду на будущее, близкое ему самому поэтическое видение мира...

А попытки сослуживцев начать новую, роскошную жизнь так и не задаются. Почему-то пьяное веселье оказывается вовсе не веселым, «симфония ощущений» всякий раз оборачивается для сослуживцев какой-то чертовщиной, гадкой и унижительной. Липнувшие к ним случайные попутчики — сплошь жулики и проходимцы, вроде вороватого уполномоченного некоего загадочного Цекапома. В духе гоголевских плутов он хвастается сослуживцам умением ловко облапошить провинциальных простофиль: «Подъезжаешь, например, на какой-нибудь такой дореволюционной бричке к уездному центру и определенно чувствуешь себя не то Чичиковым, не то Хлестаковым, не то, извиняюсь, председателем РКИ... А скажи ты мне, братец ямщик, кто у вас председатель уисполкома и какой он паружности и чем дышит, и нет ли в городе каких-нибудь синдикатов или кустпировов...»

И все-таки самым зловещим олицетворением фальшивой, нелепой, позорной и бестолковой жизни, всей этой фантастики нэповского бытия становится в повести толстая, грузная, жадная проститутка Изабелла, в съехавшей на бок розовой шляпе и с громадным ридикюлем. Повсюду

она настигает сослуживцев, им некуда от нее деться. Кажется, совсем одни остались: удалось-таки улизнуть. А Филиппу Степановичу продолжает мерещиться, что Изабелла плывет на него, ядовито улыбаясь, стуча ботами, размахивая зеленым зонтиком и приговаривая: «Котик, котик, куда же ты едешь, котик?» А ехать, собственно, некуда. Ничего хорошего впереди не будет.

К концу книги, когда Ванечка Ключкин ненароком попадает в родное село, где не был бог знает сколько лет, меняется интонация повествования. Чуть потеснились гротесковые краски, мельком мы прикоснулись к горьким повседневным заботам старой крестьянки — Ванечкиной матери. Вдруг ей совершенно ясно стало, почему явился Ванечка из города и откуда у него деньги и кто такой этот Филипп Степанович. Нет, нипочем не останется сыночек в деревне, не возьмется за хозяйство. Да и Ванечка с отчаянием сознает, что выхода для него уже нет, что погубил он себя.

В эпилоге повести Катаев как бы начинает новую главу. Вот и завершился бесславный, безостановочный, лихорадочный, пьяный бег сослуживцев, оказавшихся жертвами нэпа и одновременно его уродливым воплощением. Символичным было начало и столь же символичным финал... На старте сумасбродных скитаний сослуживцев окружали черные кошмары ночного города. Дождевая мгла поглощала фигуры и лица прохожих. А на финише все в городе белым-бело. Морозный мартовский ветер сдувал грязь и накипь. Когда бухгалтера и кассира под конвоем выводили из зала суда, сиял ясный мартовский день. Солнце садилось за синие крыши. Иней падал с белых веток. С Патриарших прудов долетали звуки духового оркестра. Под деревьями бульвара мелькали пунцовые платки и щеки. «Город дышал молодым дыханием езды и ходьбы». «И Ванечка вдруг, как будто в первый раз, сквозь сон, увидел и ощутил по-настоящему всю свежесть движущейся вокруг него жизни».

«Растратчики» стали своеобразным дебютом Валентина Катаева, первой значительной вещью «пробующего перо» автора, которую принял «толстый» литературно-художественный журнал. Повесть была напечатана в 10-м и 12-м номерах «Красной нови» за 1926 год и принесла известность писателю, но вызвала противоречивые оценки. Рапповцы, критикуя «Растратчиков», сочли финал повести совершенно неудовлетворительным. Он, видите ли, внушал жалость к Ванечке, осужденному пролетарским

судом на пять лет. Еще бы! Как не пожалеть. А между прочим, жалеть-то его нечего, сочувствовать нечему. И напрасно Катаев так трогательно расписывал ванечкины мечты о возвращении к свежей, молодой движущейся вокруг него жизни, к ее радостям. Осудить. И безо всякого сожаления!

Вообще, один из главных упреков рапповских критиков состоял в том, что Катаев в разных вариантах будто бы повторял один и тот же мотив: жизнь прекрасна и «оправданна» сама по себе уже тем, что она жизнь. И ею надо наслаждаться. В конце концов, разве не хотели наслаждаться жизнью Филипп Степанович и Ванечка? Другое дело — как? Что из этого получилось? Но в самом желании жить, наслаждаться жизнью, что дурного? Вот и Синайский-младший! По существу, умирающий отец косвенно простил сына-беглеца, сказав, что природе надо «предоставить делать свое дело, не противиться ей».

Однако, с точки зрения рапповцев, катаевская философия «непосредственной жизни» смазывала социальную проблемность его книг. Острота критики в сочетании с реабилитирующими героев «облегченными» финалами, по мнению рапповцев, создавали грубые перекосы. Соответственно, и выразительные средства, напоминающие о радости «непосредственной» жизни, ставились Катаеву в вину. Если в «Растратчиках» писатель мог залюбоваться природой, предметным миром, объемами, красками, формами, а в рассказах подбирать эпитеты, сравнения, художественные детали, ассоциирующиеся с «ограниченно узким, преимущественно домашне-городским и книжным мирком»: «Мать с дорогим, как японская чашка, лицом», духи, крымские яблоки облаков, щелк бильiardных шаров, дачные гамаки и т. д., то это, утверждал критик И. Машбиц-Веров, ориентировало на покой и пассивность, эмоционально и образно закрепляло «конкретный мир зажиточного городского мещанства, откуда Катаев вырастает и получает свои слова, краски и философию»<sup>1</sup>.

Такая вот странная теория!

Разумеется, спустя более полувека нетрудно опровергнуть вульгарные, предвзятые оценки, обозначая место «Растратчиков» в советской сатирической прозе 20-х годов. Но в свое время негативные суждения рапповцев, теоретически обосновавших определение «писатель-попут-

---

<sup>1</sup> Машбиц-Веров И. Катаев В. П. — Литературная энциклопедия, т. 3. М., Изд-во Коммунистической академии, 1931, с. 153—154.



чик», причинили немало ущерба литературе. Катаеву ставили в вину то, что было его силой, а не слабостью, — вкус к жизни, к ее радостям. Не всяким, конечно! Сатирическими, «гогольянскими», гротесковыми красками развешивается в «Растратчиках» мещанский идеал «красивой» жизни двух заблудших, запутавшихся «в паутине нэпа» сослуживцев. При этом писатель не упрощает суть дела, не отказывается от психологических мотивировок, отделяя истинное от ложного, эмоционально отзываясь на впечатления живой действительности и, что вызывало особое раздражение рапповцев, щедр на поэтические подробности, всякий раз в них, через них, непосредственно ощущая присутствие второго плана, свою сопричастность истинному богатству и многообразию жизни, всю радость неискаженного, неизуродованного бытия...

Положительную оценку произведениям Катаева и, в частности, «Растратчикам» дал редактор «Красной нови», авторитетный в 20-е годы критик Вячеслав Полопский. Повесть добрым словом напутствовал Максим Горький. В письме к Ромену Роллану он назвал автора «Растратчиков» хорошим юмористом, а повесть написанной в духе Гоголя. Лестная похвала для автора, искренне убежденного в том, что, только вооружившись сатирой Гоголя и фантазией Гофмана, можно было изобразить то, что тогда называлось «гримасами нэпа».

И все же, в целом, отношение критиков и рецензентов к «Растратчикам» оставалось, мягко говоря, сдержанным. Как произведение остросатирическое, оно было замечено и подхвачено за рубежом. Это насторожило еще больше. Подсказанный самой жизнью, критический пафос повести «с подачи» рапповской критики казался неуместным, чрезмерным, финал — примиренческим. Ближе всего к истине был, наверное, Осип Мандельштам, когда в статье «Веер герцогини» написал о вопиющей недооценке повести Катаева: как всякая крупная вещь, «Растратчики» допускают различные толкования. Жаль, что злостно-хвалебным статьям зарубежной прессы «мы не можем противопоставить своего толкования, потому что книгу у нас недооценили; она пошла под общую гребенку — «удостоилась» кудых похвал и похлопываний по плечу. Вместо разбора произведения Катаева были в свое время устроены никому не нужные кустарные суды над самими «растратчиками» — его героями. Проглядели острую книгу»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> М а н д е л ь ш т а м О. Из рецензий 10—20-х годов. Веер герцогини. — Вопросы литературы, 1986, № 3, с. 213—215.

«Растратчики» стали дебютом не только Катаева-романиста, но и Катаева-драматурга.

Его первая большая вещь увидела свет рампы. МХАТ предложил автору инсценировать повесть. Автора пригласил на беседу Станиславский. Заведующий литературной частью МХАТа П. А. Марков, представляя Константищу Сергеевичу автора «Растратчиков», сказал, что Катаев пришел из «Гудка», и Станиславский решил, что будет ставить пьесу рабочего-железнодорожника.

Ошибка скоро разъяснилась. Но Станиславский, при случае, не прочь был «козырнуть», что в авторском активе театра есть железнодорожники, «гудковцы» Булгаков, Олеша, Катаев:

— Утверждают, что Художественный театр не признает пролетарского искусства, а вот видите, мы уже ставим вторую пьесу рабочего-железнодорожника, некоего Катаева, может быть, слышали?

Впрочем, молодой автор оказался строптивым, спорил с великим Станиславским, запальчиво доказывая, что ставить по-старинке современные пьесы нельзя даже такому мировому театру, как МХАТ. В спектакле театра Революции «Барометр показывает бурю» его привел в восторг один сценический эффект: луч прожектора внезапно высвечивал из темноты то один кусочек сцены, то другой. Нечто подобное Катаев не прочь был увидеть и на подмостках МХАТа, пусть бы персонажи «Растратчиков» носились, мелькали в лучах света, внезапно возникая и так же внезапно, таинственно исчезая. Но Станиславский и слышать не хотел о столь сомнительных «ультралевых» новациях. Он ставил «Растратчиков» как бытовую, психологическую драму. Искал в них подтекст, человеческое внутреннее содержание и провел с актерами до ста репетиций. Будет что-то вроде «Горячего сердца», пообещал он Катаеву. А ничего похожего в повести не было. Хотя автор и позаботился о психологических мотивировках, но глубокое внутреннее самочувствие не могло считаться главным.

«Работа Станиславского над пьесой была чрезвычайно напряженная, нервная,— вспоминал В. Топорков.— Даже издавшие виды мхатовцы покряхтывали». А для новичка, только что принятого в труппу и сразу получившего в «Растратчиках» роль кассира Ванечки Клюквина, «каждая репетиция была своего рода голгофой»... Но, добавлял Топорков, все это искупалось тем, что ему «впервые пришлось увидеть те чудеса, которые творились на моих гла-

зах и о которых я прежде не имел понятия»<sup>1</sup>. Увлека-тельно, от репетиции к репетиции, растолковывал Стани-славский характер Ванечки (и не только Ванечки), объясняя, как тот должен себя вести за окошком кассы, в квартире бухгалтера Прохорова, у матери в деревне Бе-резовка и т. д.

И все же единого целого не получалось. Константин Сергеевич творил чудеса, но спасти спектакль не мог: он распадался на отдельные, мастерски поставленные и та-лантливо сыгранные эпизоды. Гротесковая, обличитель-ная, сатирическая фантасмагория не поддавалась углуб-ленному психологическому прочтению. Впоследствии Стани-славский признавался режиссеру Н. Горчакову:

— Повесть увлекла меня чрезвычайно. Вот так фан-тасмагория! — подумал я... и вдруг испугался этого сло-ва... Вместо сатирической фантасмагии, которую можно было довести до предела средствами сценической вырази-тельности, я начал старательно насыщать пьесу психоло-гией, чуть что не достоевщиной. Результаты вам извест-ны... А если бы это была веселая фантасмагория, начав-шаяся с бутылки пива, но разросшаяся до уродливого со-бытия в «уездном масштабе», мог получиться неплохой сатирический спектакль<sup>2</sup>.

Спектакль сошел после девятнадцати представлений.

Неудачный дебют не обескуражил писателя. Быстро, весело, а главное, охотно он написал и снова принес в МХАТ комедию-водевиль «Квадратура круга». Пожалуй, после «Растратчиков» ему нужна была пауза, передышка, разрядка. Мельком мы сказали, что Катаев всегда стре-мился жить в своих книгах. От этого принципа не отсту-пил и в «Растратчиках»...

— Я, знаете ли, побывал и в шкуре бухгалтера Про-хорова, — сказал он мне однажды. — А друга своего Юру Олешу представил себе в роли кассира Ванечки Клюкви-на. На нас моделировал. Что бы мы делали, окажись у нас в кармане казенные деньги? Выходило немыслимое, чужое, несусветное.

Жить в «Растратчиках» было невыносимо тяжело, в «Квадратуре круга» — легко и весело. Персонажи пьесы — комсомольцы сродни Пашке Кукушкину из рассказа «Но-

---

<sup>1</sup> Топорков В. Станиславский на репетиции. Воспомина-ния. М.—Л., Искусство, 1949, с. 30.

<sup>2</sup> Горчаков Н. Работа Станиславского над советской пье-сой. — В сб.: Вопросы режиссуры, М.—Л., Искусство, 1954, с. 102—103.

жи». И говорилось в пьесе о новой этике и морали, свободных от всякого корыстного расчета, «о новых отношениях и новых любовях» — воспользуемся строчкой Маяковского, определяя сверхзадачу задорной и озорной комедии-шутки Катаева. Тогда новые этические нормы в комсомоле завоевывались, утверждались в борьбе с мешанством и с крайне левым, как будто р-революционным, по существу же незрелым и наивным представлением о жизни. Если ты надел полосатый галстук, подумай, не уступка ли это нэпу? Приобретение модных штиблет — не признак ли это «нездорового нэпманского обрастания?» Осенью 1928 года, в дни премьеры «Квадратуры круга», на Малой сцене МХАТа (и спустя годы тем более), зрители от всей души потешались над боязливым комсомольским активистом, с опаской рассуждавшим, этично или неэтично члену ВЛКСМ целовать руку беспартийному товарищу? Теперь это кажется невероятным! Однако в комсомольской среде такого рода проблемы действительно обсуждались и в ходе диспутов порой разгорались не шуточные баталии.

Но коль скоро «любить, страдать и увлекаться нам всем, товарищи, дано» (целось в заключительных куплетах под занавес) и с этим ничего не поделаешь, то давайте, товарищи, по крайней мере, решим, что же такое любовь на нынешнем этапе и надо ли с ней бороться? Как строить новую семью? И вообще, что комсомольцы считают подлинным семейным счастьем и что — мнимым? «Канареечный уют», который устроила своему мужу Васе Людмилочка, или максималистское отрицание всякого уюта с садовой скамейкой вместо кровати и козлами после женитьбы Абрамчика на Тоне, посреди абсолютно пустой комнаты? Чтобы не засосала хозяев «мещанская стихия», ничего больше им не надо. В пьесе Катаева защитниками двух крайних точек зрения выступали две симпатичные (со всеми смешными их перехлестами) молодые супружеские пары. Легкий очерк характеров сделан свободно, весело, без всякого нажима. В парадоксальной ситуации, когда источником смешных недоразумений оказываются скоропалительные, необдуманнные браки, персонажи раскрываются по-своему, но одинаково естественно.

«Да, водевиль есть вещь!» Если, конечно, изобретательно завязанная интрига помогает проявиться характерам живым, неординарным. И неудивительно, что сценическая судьба «Квадратуры круга», едва ли не первой комсомольской комедии без трескучих фраз и почти обязательных

в молодежных пьесах тех лет приемов театрализованной «живой газеты», с большим юмором и в то же время человечески просто решающей вопрос «любит — не любит?», — сложилась очень счастливо.

Прочитав «Квадратуру...», Станиславский определил ее жанр как пьесу-шутку. Ее постановщику он сказал: «— Я бы не побоялся и на афише написать «шутка».

— МХАТ ставит «шутку»!

— А разве в современной жизни кто-нибудь отменил шутку, никто уже не смеется, не шутит? Хорошая шутка, если она звучит к месту и ко времени, стоит многих умных рассуждений в кавычках...

— Но сочтут ли критики «Квадратуру...» уместной шуткой?

— Не ориентируйтесь на то, кто что скажет»<sup>1</sup>.

И все-таки опасения оказались не напрасными.

Среди критиков спектакля нашлись и такие, которые сочли шутку неуместной. «Что может рабочий зритель или вузовец, на которых главным образом рассчитана эта пьеса, увидеть в ней полезного и интересного?» — задавалась вопросом редакция журнала «Современный театр». «Спектакль приемлем, — подхватывал на страницах того же журнала рецензент Уриэль, — как переходный между летним и зимним сезоном, как упражнение на комедийные темы, и чем скорее он отодвинется на задний репертуарный план, тем лучше»<sup>2</sup>. А еще раньше критик М. Загорский объявил «Квадратуру круга» сколком с французского водевиля и желчно вопрошал: «Кто бы мог подумать, что славные парнишки Вася и Абрам, которых мы видели очень часто на комсомольских конференциях и съездах, живут, любят, разводятся и снова женятся по всем правилам «Одеона» или «Театра Елисейских полей». Нет, товарищ Катаев, на этом-то вы уже нас не обманете! наших комсомольцев мы знаем и ни с какими Жюлями не смешаем»<sup>3</sup>.

Что же касается зрителей спектакля — комсомольцев, вузовцев, то они приняли пьесу горячо и сразу же признали своей. Сезонная вещь просуществовала не один сезон и не два, благополучно дожив почти до наших дней. Умное, веселое осмеяние умозрительных схем, не от жизни идущих представлений, сковывающих живые, естест-

---

<sup>1</sup> См. в сб.: Вопросы режиссуры. М.—Л., Искусство, 1954, с. 201—202.

<sup>2</sup> Современный театр, 1928, № 40.

<sup>3</sup> Там же.

венные чувства, пришлось по душе разной аудитории. Во многих театрах мира автору после спектакля доводилось выходить на аплодисменты. Ему предрекали: во Франции, на родине мастеров водевиля, «Квадратура...» не пройдет. Но в Париже ее с успехом поставил театр «Ателье». Слово «жилплощадь» ни на какой другой язык не переведешь. Но вот в Берлине догадались: перевели, — разделили маленькую сценическую площадку веревкой на две половины, и, когда актерам стало тесно на сцене, все сразу поняли, что же это за штука такая — «жилплощадь». В Милане студенты играли «Квадратуру...» как веселую импровизацию в духе «Commedia dell'arte». В Греции пьеса шла в афипском театре «Аттико», в Бразилии — в театре «Офисина». А значительно раньше, в середине 30-х годов, пьесу стали ставить в США. В Нью-Йорке ее показали на Бродвее в театре водевилей, даже взявшем себе название «Квадратура в круге». В другом нью-йоркском театре, «Льюсиум», премьеру «Квадратуры...» смотрел Илья Ильф и тогда же написал жене для передачи Катаеву: «За синим окном идет снег. Если показать Россию без снега, то директора могут облить керосином и сжечь. Действующие лица играют все три акта, не снимая сапог. В углу комнаты стоит красный флаг. Публике нравится пьеса, смеются»<sup>1</sup>.

У нас в стране успех был повсеместный. Все, кто имели отношение к постановке «Квадратуры круга» на Малой сцене МХАТа, где спектакль прошел более шестисот раз, были заразительно молоды — молодой автор, молодой режиссер Н. Горчаков. Совсем еще молодые и пока малоизвестные актеры — М. Яншин, М. Титова, В. Бендина, В. Грибков легко, искренне, с юмором сыграли молодых героев пьесы. Из МХАТа «Квадратура...» перекочевала на профессиональные и самодеятельные сцены. И там не смолкал смех. Юрий Олеша писал: «Квадратуру...» ставят всюду. Я видел летом в Одессе на Большешфонтанной дороге маленькие афиши: «Квадратура круга» — пьеса Котова, «Квадратура круга» — пьеса Китаева, а у ворот артиллерийской школы висел плакат, где просто, без указания фамилии автора, стояло: «Квадратура круга, или Любовь вчетвером»<sup>2</sup>.

Казалось, комедия Катаева (за ней последовали комедии «Миллион терзаний», позднее «Дорога цветов», «День

<sup>1</sup> Ильф И., Петров Е. Собр. соч. в пяти томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1961, с. 537.

<sup>2</sup> 30 дней, 1928, № 10. с. 80—83.

отдыха», «Домик» и другие, часто ставившиеся на сцене) прочно закрепила за недавним фельетонистом Стариком Саббакиным репутацию комедиографа, «Растратчики» — с легкой руки Максима Горького (назвавшего «Растратчиков» очень талантливой вещью) — сатирика. Во всяком случае, критики бесспорно числили Катаева в графе писателей-гогольянцев. Известный английский романист Хью Уолпол, приветствуя перевод «Растратчиков» на английский язык, заметил в противовес нападкам недоброжелателей: «Эта книга блестяще опровергает сложившееся у англичан убеждение, что в Советской России нет юмора, что он редок...» Повесть Катаева является ярким произведением. «Ее можно читать для удовольствия, но к ней можно относиться, как к произведению высокой литературы и как к социальному этюду»<sup>1</sup>.

Здесь мы расстаемся со сварливым Стариком Саббакиным, с Оливером Твистом и Митрофаном Горчицей, с неутомимым ловцом сюжетов, плодовитым фельетонистом газет и журналов, ставшим автором своей первой повести и первой пьесы, расстаемся с пишущей гудковской братией, которая, быть может, того не сознавая, так много дала друг другу. Через десятилетия Катаев вспомнит об этом в «Алмазном моем венце». А тогда, после выхода «Растратчиков», от Катаева ждали новых произведений в юмористическом и сатирическом жанре. И рапповцы на всякий случай заранее грозили пальцем молодому задиристому сатирику, предостерегая от поверхностных внешних юмористических наблюдений и «голового смехачества».

И хотя в творчестве Катаева сохранится, принимая разные оттенки, сатирический пафос «Растратчиков», веселый задор «Ножей», не умолкнет заразительный озорной смех «Квадратуры круга», а если снова вспомнить «Бездельника Эдуарда», то и неповторимый, колоритный, одесский юмор, — новое его произведение, написанное совсем в другом жанре, чем «Растратчики», на совершенно другом материале, роман-хроника «Время, вперед!», — производственный роман, как говорили раньше, — обманул прогнозы.

## НАШ БОГ — БЕГ

Да, «Время, вперед!» Катаев писал совсем в ином ключе, чем сатирическую повесть-путешествие «Растратчики». Но оба эти произведения (и «Квадратура круга» тоже)

<sup>1</sup> «Растратчики» в Англии. — Литературная газета, 1928, № 5.

были ему подсказаны опытом и наблюдениями очеркиста-газетчика. «Время, вперед!», в сущности, рождалось на острие газетной публицистики, только уже не фельетонной, гротесковой, плакатной (впрочем, чем не лицо с плаката мистер Рэй Руп, путешественник-миллионер из Штатов, когда, сцепив на животе небольшие пухлые ручки, он раскидывается в автомобиле, как в ванне), а на острие оперативного репортажа, непосредственно с места события. И не вдогонку — вровень с событием.

Но обратимся, как говорится, к истории вопроса.

Начало 30-х годов, эпоха первой пятилетки. Ее первые рубежи. Первый старт. Начало индустриализации страны. Веселую музу Катаева и новые его книги разделила суровая вежа — год «великого перелома». От художников слова ждали вдохновляющих произведений. А чтобы работа спорилась и была продуктивной, предприятия брали шефство над писателями, писатели над предприятиями, шли работать на заводы, участвовали в корреспондентских рейдах, в составе писательских бригад ездили по заранее начертанным маршрутам, брали на себя обязательства писать пьесы, поэмы, романы — масштабные, воодушевляющие. И Катаев тоже, наверное, вполне искренне обещал. Кому же не хотелось принести пользу! Хотя в глубине души он, конечно, сознавал, что подрядным методом ничего путного не напишешь и пользу не принесешь. Лучшие произведения той поры — Леонова, Малышкина, Эренбурга, Катаева, Шагинян, ставшие советской классикой, были написаны не бригадным методом и не по приказам шефских предприятий, учреждений, школ, а вне всякой связи с наказами.

Катаев много колесил тогда по стране: побывал на Тракторном заводе и на «Сельмаше», написал очерки о сельскохозяйственной коммуне «Герольд» («Вперед») в Московской губернии и сельскохозяйственной артели в Нижне-Волжском крае. Приехал в Запорожье и в захолустном некогда городке Александровке, где одиннадцать лет назад, в разгар гражданской войны, выгружался со своей батареей для укомплектования пушками, поднимался на леса Днепрогэса.

В «Растратчиках» он водил читателей по значным местам Москвы кабацкой, Москвы нэповской, так что порой и впрямь казалось, будто со страниц повести тянет винным перегаром. Теперь ему хотелось описать новые, нарядные, хорошеющие районы столицы. И они были, разумеется — монументальный стадион «Динамо», водная



станция «Динамо», тенистые аллеи и павильоны Парка культуры и отдыха. «Товарищ будущий романист,— обращался Катаев к братьям по перу,— если у вашего героя будет в солнечный день два-три часа свободного времени — обязательно пошлите его на водную станцию «Динамо». А там, залюбовавшись атлетически сложенным прыгуном, который встал на самом краю повисшего над водой трамплина, развел руками, словно хотел «обнять все, что лежит перед ним в этом чудесном мире», Катаев добавлял: «Не забудьте, товарищ романист, что это наш герой».

Казалось, стоит приложить еще чуточку усилий — и уже вот она, «коммуна у ворот». «Дышать легко, жить весело, трудиться приятно»,— писал Катаев в очерке о коммуне «Герольд», выразив надежду, что будущему романисту беглые его заметки, возможно, послужат «сырьем», помогут найти колорит главы, относящейся к лету тысяча девятьсот тридцатого.

Сейчас мы знаем, сколько парадных, фальшивых, пустопорожних книг вышло из-под пера романистов, черпавших свои впечатления о жизни, занятых поисками «колорита глав» на дорожках парка культуры и отдыха или на полях какого-нибудь образцово-показательного хозяйства, где все-все предназначалось на выставку, на витрину, возле которой с утра до вечера толпились экскурсанты. Может быть, с грехом пополам тут можно было наскрести материал для поверхностного очерка, но путь к роману отсюда был напрочь заказан.

Как утверждал сам Катаев, разойдясь, к счастью со своими собственными неосторожными призывами,— роман совсем другое дело. Роман требует от художника широты видения, историчности кругозора, способности не только фиксировать частные факты, но и критически оценивать, сравнивать, анализировать, обобщать.

У подножия горы Магнитной, одной из самых знаменитых строек первой пятилетки, «жить весело и приятно трудиться» было совсем непросто. Скажем определеннее: «невозможно». Техника была слаба. Реальные результаты далеко не всегда оказывались такими сияющими, как победные реляции и официальные рапорты. Великие усилия ударников Магнитки помогали преодолевать великие лишения и добиваться высоких показателей. Работать приходилось на пределе, на износ. Для атлетических прыгунов с водной станции роль не слишком-то подходящая. Они плохо бы вписались в сюжет, стройка — не парк куль-

туры и отдыха. Но тех, кто пришел на Магнитку, она захватила, привлекла к себе, как магнит. И Катаева тоже — магнетической силой притяжения.

В 1931 году вместе с Демьяном Бедным он приехал на Урал. Магнитогорск настолько поразил Катаева своей дерзостью и размахом, что он решил здесь остаться.

«— До свидания, Ефим Алексеевич,— сказал я Демьяну, спрыгнув с вагонной подножки.

— Будьте здоровы, желаю вам успеха! — ответил он.— Очень жаль, что я не так молод, как вы... А то бы с удовольствием остался здесь».

Пришла пора вплотную заняться будущим романом. Его название «Время, вперед!» уже существовало, уже было подарено Катаеву Маяковским. И весь музыкальный строй книги был как бы задан строчкой из «Марша времени». Поэт включил его в пьесу «Баня» и, встретив Катаева на улице, прочитал ему только что написанные стихи, энергично чеканя рефрен «Вперед, время! Время, вперед!»

— Время, вперед! Чудесное название для индустриального романа о пятилетке,— сказал Катаев.

— Вот вы и напишите этот роман,— посоветовал Маяковский.— Я романов не пишу.

И, жуя крупным ртом дымящуюся папиросу, великодушно добавил:

— Название дарю вам.

Итак, «Время, вперед!». Роман, где время, как бы материализовавшись, стало одним из главных персонажей. Оно спрессовано. Оно летит. Оно стесняет. Из него надо вырваться, выпрыгнуть. Его надо опередить. И люди неустанно подхлестывают время, понукают, азартно прищипывают его стремительный бег и, отнюдь не собираясь успокаиваться на достигнутом, придумывают свою собственную «теорию темпов». Не зря ведь словечко «крыть» — крыть ошеломляющий вчерашний рекорд еще более ошеломляющим сегодняшним — стало в разгар первой пятилетки паролем и лозунгом.

То, что действие романа сжато до одних жарких летних суток, сведено к событиям одного дня, тоже укрепляет ощущение, что все здесь дошло до черты. Сколько дел предстоит переделать, выполнить, начать и закончить в течение двадцати четырех часов! Чтобы не сбиться с графика, не спутать течение событий, знать, где, в каком месте в каждую единицу времени находятся его герои, писатель нарисовал на большом листе белой бумаги круг-

циферблат. Он всегда висел у него перед глазами, пока шла работа над романом. На циферблате все было точно расчислено по часам, минутам, даже секундам. Точка отсчета — половина седьмого утра. Именно в эту минуту в комнате затарахтел будильник. Впрочем, начальник шестого участка инженер Давид Маргулиес уже не спал. «Он встал в шесть утра и опередил время. Еще не было случая, чтобы будильник, действительно, поднял его».

Маргулиес не мог доверять такому, в сущности, простому механизму, как часы, такую драгоценную вещь, как время».

Поистине: «наш бог — бег». «Клячу истории загоним...» (К чему приводила порой такая «гонка», — об этом Катаев, да и все мы задумаемся значительно позже...)

Город у подножия Магнитной горы «возникал со скоростью, опрокидывающей представление о времени, надобном для создания такого большого города». И автор, принимая условия игры, как бы с хода, с движения, без долгих вступлений и отступлений, рисовал и людей, и стройку, и пейзажи, и предметы. На восток шли облака, элеваторы, водокачки, катерпиллеры. «Шли деревья, роща переходила вброд разлившуюся реку».

Все тронулось с места, пошло, поехало. Анархия скоростей и ритмов, поэзия движения и невиданных перемен. Вот пульмановский вагон. Выездная редакция «Комсомольской правды». Месяца два назад его отцепили от состава и подали в тупик. Но, кажется, даже неподвижный вагон и тот все еще продолжает двигаться вперед, потому что за его окнами встает не застывший пейзаж, а текучий, переменчивый и каждый раз совершенно новый. Против вагона «то подламывались красные горы глины, то открывались провалы котлованов, блестела далекая вода; мелькали провозимые на платформах мосты, порталные краны; появлялись и вдруг исчезали и появлялись опять, как станции, будки, сараи, столбы, бочки...»

Попробуй приказать мгновению остановиться. Невозможно. Не выйдет. Для эстетического созерцания время и обстановка не слишком-то подходящие.

Да и самое слово «созерцание» — из другого ряда. Маргулиесу поесть и то будет некогда. Время поджигает. Где уж ему обращать внимание на все, что считает посторонним, то есть прямо не относящимся к делу. Маргулиес всегда на участке. Весь мир сосредоточился для него на бетонных работах и замесах. А прочее осталось где-то «за

кадром». Даже в счастливую минуту свидания с Шурочкой Солдатовой, когда ночью он будет нежно целоваться с ней в тени пакгауза, крепко сжимать Шурину руку и говорить ей о чувствах, да так красноречиво (чудо! чудо!), что Шура изумленно спросит, не поэт ли он, — даже в эту минуту Маргулиеса сверлит неотвязная мысль о затвердевших шариках бетона, которые через семь дней подвергнут испытанию на качество. Сегодня мы можем отнестись к этому ироничнее, чем относились в те годы, — и будем, пожалуй, правы. Но как пришли бы мы к этой правильной мысли, не сохрани нам еще тот ранний Катаев этого бесспорного, объективного свидетельства эпохи о самой себе? «Эпоха чернорабочей прозы» требовала не созерцания, а делового подхода и практического восприятия. «Практический взгляд, — утверждал в процессе работы над романом Катаев, — есть не только искомый, желаемый, но и самый продуктивный». Писатель даже включил в свой роман подробное изложение статьи газеты «За индустриализацию» о том, как ускорить изготовление бетона и обеспечить высокое качество работ. На тогдашний его взгляд это был как раз один из эффективных способов «освоения строительных просторов», объяснения взаимной связи вещей, проникновения и в суть происходящего. Сухие цифры, факты и технические рекомендации давали толчок поэтическому воображению.

Раз, другой, третий, десятый, окидывая взглядом гигантский «фронт работ» — сухую, горячую, вытопанную до самого горизонта (ни единой травинки вокруг) землю, застроенную бараками и палатками новоселов, загроможденную стальными конструкциями, длинными штабелями леса, ящиками, станками, экскаваторами, грузовиками, Катаев уже в этом простом перечислении хаоса предметов открывал для себя поэзию. Хотя художнику еще предстояло понять и объяснить взаимную связь вещей, найти могущественную взаимодействующую колонок цифр с именами людей, дающих цифрам душу и смысл, наделить характеристиками каждую машину, научиться отличать их друг от друга «функциями, шумом, сигналами, дымом...».

А это было не так-то легко. По крайней мере, внове для одного персонажа романа — Георгия Васильевича, известного столичного писателя-беллетриста, решившего, как и многие его собратья по перу, двинуться на восток, чтобы увидеть собственными глазами громадный, сложный, трудный мир стройки.

В романе есть такая сцена: из окон гостиницы Георгий Васильевич разглядывает, переходя от общего к частному, в полевой цейсовский бинокль панораму строительства. Как далеко и как много он видит вокруг себя: бараки, палатки, дороги, столбы, изоляторы, тепляки, краны, экскаваторы, насыпи, горы, холмы. Видит колею узкоколейки и идущих по шпалам женщин с досками, пилами, мешками. Видит низко летящий самолет. Не удивляется, увидев слона, окруженного детьми, которого ведут по дороге. Видит и не удивляется: здесь всего можно было ожидать. Но когда отрывочные наблюдения и беглые записи из блокнота Георгий Васильевич попытается свести воедино для первой корреспонденции со стройки, он почувствует, что сделать это нелегко, и, с отвращением вырвав начатую страницу, сердито себя отругает за «ползучий эмпиризм».

Спустя двадцать лет в литературных заметках («Новогодний тост») Катаев как бы заново воскресит для себя давнишние размышления Георгия Васильевича о сложностях, которые испытывает писатель в своей работе, сталкиваясь с совершенно новым материалом, с необходимостью строго отбирать и обобщать богатство красок, характеров, ситуаций, конфликтов, предлагаемых жизнью. Ведь увидеть, почувствовать и собрать все эти краски на палитре — далеко не все. Палитра еще не картина.

А эта гроыхающая, грохочущая, гремющая стройка разве не представляет собой картину уникальную, необычную, напоминающую фронт, войну? Вот и механизмы бетономешалок внешне кажутся похожими на осадные орудия — гаубицы, мортиры, на маленьких литых колесах. А трудовые подвиги строителей — на боевые действия. Каждая рабочая бригада — взвод, и сменяют они друг друга на боевой вахте, как солдаты в бою и в походе. В бараки возвращаются, как со штурма. Один из первых рецензентов романа, критик Марк Серебрянский, так и озаглавил свою статью: «Один день на поле сражения»<sup>1</sup>.

По темпам, размаху и масштабам работ люди, для которых строчка Маяковского «Время, вперед!» стала программой жизни и деятельности, не только добиваются высоких рекордов, но сами же их побивают. Слава тем, кто подгоняет время, умеет его обогнать, опередить, и позор тем, кто отстал, кому комсомолка Шура Солдатова, с беспристрастной точностью определяющая все оттенки рабо-

---

<sup>1</sup> Серебрянский М. Литературные очерки. М., Советский писатель, 1956, с. 221.

ты ударных бригад и заклеившая всю стройку своими плакатами, колет глаза, изображая их то на черепашке, то верхом на кляче с опущенным хвостом и понурой шеей.

Значит, строй, ритм повествования не должен сбиваться, спадать, слабеть. Он задан, о чем мы уже говорили, неспадающим, напряженным ритмом самой стройки, «идеей скоростного темпа», и, не уподобляясь ни черепахе, ни понурой кляче, должен «работать» от начала до конца. А в то же время деловое, «практическое», хроникально сжатое повествование, почти хронометраж одного рабочего дня, настроено на лирическую волну. Лирическое чувство автора ко всему добавляет свою краску. Повествование одновременно как бы взнуздано и просторно, потому что размах строительства вызывает энтузиазм, восторг, восхищение. Спустя тридцать с лишним лет вновь побывав на Магнитке, Катаев написал, что никогда ее не забывал. Для людей его поколения она была незабываема и неповторима, как нельзя повторить первую любовь. Из сплава деловой повседневной прозы и романтического, возвышенного, лирического восприятия происходящего формировался стиль романа. Многое для Катаева — и не только для Катаева, для всей молодой советской литературы — тогда было внове. И прежде всего новый материал. Его надо было сделать своим, раскрыть, освоить, осмыслить, организовать, не надеясь только на прежде испытанные художественные средства и нажитые с годами литературные навыки и приемы.

Во всяком случае, Катаев хорошо сознавал: одного профессионального умения недостаточно для решения принципиально новых художественных задач. Нельзя было привычно сопоставлять, сравнивать нечто знакомое с чем-то тоже давно знакомым, встречающимся в окружающей жизни. На Магнитке все вокруг было ново и сама жизнь необычна. И все, все, вплоть до мельчайших подробностей, хранило печать времени, тех неповторимых дней первой пятилетки: футболка ударника, платочек и тапочки комсомолки, брезентовая спецовка и красные штиблеты бригадира Ханумова, шикарные призовые штиблеты, доставшиеся бригадире за успехи в ударном труде. Далеко не каждый мог такими штиблетами похвастаться. И все это заслуживало внимания, все вправе было остаться, запомниться, сохранить интерес для будущих читателей; из хроники современной стать хроникой как бы исторической.

«Пусть ни одна мелочь,— писал Катаев,— ни одна, даже самая крошечная подробность наших незабываемых, героических дней первой пятилетки не будет забыта...»

Ведь это все неповторимые примеры трудного, героического времени.

«И разве бетономешалка системы Егера,— продолжал он полемически, с вызовом,— на которой ударные бригады пролетарской молодежи ставили мировые рекорды, менее достойна сохраниться в памяти потомков, чем ржавый плуг гильотины, который сохранился в одном из сумрачных подвалов Консьержери».

Однако же — не потеряться, не увязнуть в массе подробностей! Увлечшись, не заняться скрупулезным коллекционированием. Для каждой вещи непременно определить в общей картине свое место, каждой поручить крошечную «выходную» роль, начиная с дешевого крашеного будильника, затарахтевшего на первой странице романа, как жестянка с монпансье, и напомнившего о том, как важно людям управлять и командовать временем.

Но прежде, чем перейти к главному — людям, обгоняющим время, вспомним, так сказать, «бестелесных» персонажей романа. У Катаева хорошо описан и вписан в сюжет, во всем коварстве и переменчивости, один такой персонаж — ветер. Точнее, несколько персонажей, целое множество ветров,— начиная с маленьких домашних сквозняков, тех, что хлопали в гостинице дверьми, выдували в коридор из номеров портьеры, били оконные стекла, короче говоря, «мелко безобразничали внутри отеля», до экспрессивных картин враждующих между собой мощных степных ветров, страшных буранов и смерчей, которые иногда объединялись друг с другом, чтобы вместе воевать против человека, и, поднимая чудовищные косые башни пыли, неслись, закрывая собою солнце.

Человеку, бросившему вызов времени, предстояло одолеть и противостоящие ему силы природы — горячие ветры, изнуряющую жару, пыль. С каким неистовством накинулся ветер на участок шестой бригады, решившей установить новый мировой рекорд замесов бетона! Он сбивал с ног людей, слепил, жег, шатал, переворачивал тачки с песком и цементом. А вот другой эпизод: приезд Фени к мужу, бригадиру Ищенко. Встал поезд в степи. Люди вышли из вагонов, и Феня с ними. Ни города, ни вокзала нет. «Сколько видит глаз, рябит степь сухая, горячая, вытоптанная до земли,— ни единой травинки». Только ветер

и пыль. Ветер несет кучи бурой пыли. А в пыли косые телефонные столбы.

— Где же станция, товарищи?..

— Какая там станция. Тут тебе и станция, где стоишь...

Голая степь. «Все вокруг курилось, меркло, мучило.

Ветер, пыльный, горячий. Ветер, ветер на всем белом свете. И голая степь!»

В романе Катаева журналист Винкич предостерегал писателя Георгия Васильевича от слов «голая степь». Сколько литераторов перебивало па стройке, и ни один не удержался от соблазна. Каждый непременно начинал свои очерки словами, с которых собирался начать и Георгий Васильевич: «Полтора года тому назад здесь была голая степь». Что ж, не перечеркнуть ли раз и навсегда слова «голая степь» и «буйные ветры»? Катаев этого не сделал. В его романе расхожая фраза «голая степь» наполняется значением, смыслом, образным содержанием. Как хорошо, что голая степь перестала быть голой! И в то же время сколько еще километров степи не обжито, не освоено! Каждый клочок земли живет своей изначальной жизнью. Над голой степью бушуют ветры, ее окутывают тучи бурой пыли. Очень быстро бегут над степью белые облака. И лишь кое-где появились первые высокие насыпи и чернеют страшными обвалами котлованы.

По классификации Георгия Васильевича, это еще самая первая, земляная эра стройки. А дальше, дальше среди непомерного, неоглядного, неохватного, ни на что не похожего, там, где Феня разыскивает своего мужа Ищенко, уже начинается деревянная эра: обозначаются контуры будущего города, его грубый, черновой набросок, ряды барачных, длинных и одинаковых, хаос палаток, заборов, столбов, строительные и жилищные участки. И одновременно вырисовывается железная, бетонная эра,— гигантские, металлические конструкции, растущие вверх домны. А потом наступит эра машинная, электрическая.

И живут здесь, входя в пейзаж будущего города, в смешение земляных, деревянных и железных эр, землекопы, бетонщики, плотники, старшие и младшие инженеры, техники, монтажники, экскаваторщики,— энтузиасты, объединенные общей работой, целью, судьбой, интересами. И в то же время такие разные, похожие и непохожие друг на друга, потому что у каждого есть еще и свои собственные интересы, свои судьбы, заботы, дела.

Вот к бригадиру Ищенко неожиданно-негаданно приехала



беременная жена Феня — «Здравствуйте, нашла самое подходящее время»... Сразу, сходу ее надо везти в родильный дом. И везет, хотя самому стремглав надо бежать на строительную площадку шестого участка, где его, Ищенко, бригада решила бить мировой рекорд.

А у прораба Корнеева поезд, который привез на стройку Феню, увозит со стройки любимую женщину. И может быть, навсегда... Не прижилась на Магнитке. Все было чуждо. Не по душе эта жизнь. А «другой муж» зовет на юг, к морю, на пляжи с золотым песком. Надо бы хоть на четверть часа забежать домой, хоть на пять минут и поговорить с Клавой. Может быть, еще обойдется. Но мировой рекорд Ищенко!

«Наш бог — бег».

Как все сразу и нескладно сошлось... Дважды в течение дня Маргулиес будет лихорадочно вызванивать в Москву, добывать последние теоретические расчеты, подтверждающие возможность увеличить производительность бетономешалок. Теоретически, бесспорно, возможно. А практически? В этом надо разобраться. Можно ли рассчитывать на практическое осуществление? Пока Маргулиес решает сложные проблемы ускорения производственных процессов, на свалке испорченных механизмов простодушный Загиров проигрывает пьянице, лодырю и хапуге Саенко все свои сбережения, а в придачу к ним вещи и промтоварные карточки. Дежурный инженер Налбандов возит по стройке гостя из Америки мистера Рай Рупа, которому строительство Магнитки представляется некоей величественной, но бессмысленной Вавилонской башней (и Налбандову втайне тоже). А другой американец, инженер Томас Джордж Бикси, законтрактовавшийся на Магнитку и горячий ее энтузиаст, в тот час, когда Рай Руп катается по стройке, узнает о крахе банка, где хранил свои, с трудом накопленные сбережения.

А сколько других событий, общественно значимых или сугубо личных, плотно вдвинуты в одни сутки жизни! Мы уже знаем: Катаев заранее рассчитал их все по минутам на листе бумаги. Множество событий и нарочито эскизно намеченных лиц. Пестрая мозаика эпизодов. Целая россыпь дел, казалось бы, бесконечно далеких друг от друга и не складывающихся воедино. Словно бы мы все еще разглядываем панораму стройки глазами новичка, беллетриста Георгия Васильевича, пока не научившегося координировать частное и общее, находить их взаимную зависимость. Но, в конечном счете, трудные сутки инженера Маргулие-

са и завершающая их победная вахта бригады Ищенко и есть главная сюжетная линия бессюжетного па первый взгляд романа-хроники. Вольно или невольно к Маргулиесу, к Ищенко стягиваются все сюжетные ходы, прямо или косвенно с ними связываются, взаимодействуют все встречи и расставания, победы и поражения, радости и печали этого длинного дня стройки.

Есть своя закономерность в том, что в самую решающую минуту Загиров и Саенко дезертируют из бригады Ищенко. Не зря в общей массе эпизодов Катаев высветил тот, где приятели на свалке испорченных механизмов резались в очко. И ненависть Налбандова к Маргулиесу, их взаимное противостояние прослеживаются в целом ряде «побочных» эпизодов, еще задолго до того, как дело дойдет до открытого столкновения на площадке бригады Ищенко. И ветры, бушующие над стройкой, имеют свою сверхзадачу. В конце концов в романе они злобно обрушатся на фронт работ бригады Ищенко, как будто бы вступив в союз с теми, кто противится переходу на более скоростные методы труда и наращиванию темпа работ.

А спор этот возник не сразу, не вдруг и не только на Магнитке.

Предстояло решать задачу создания крупной индустрии, повышения общенародной производительности труда. Игра честолюбий могла оказать этому процессу дурную услугу. Стремясь парадно отпартовать, на стройках поощряли рекордсменство. Реальные показатели порой подменяли дутыми, не тревожа себя вопросами: какова же истинная цена скороспелых побед? Спорить, возражать было небезопасно. Не станем абстрагироваться от конкретной действительности: несогласным легко могли наклеить ярлык консерваторов, а то и похуже — объявить «врагами индустриализации»; чем это в те годы кончалось, известно.

Маргулиес — активный сторонник наращивания темпов. Но у него есть и антагонист — инженер Налбандов, такой же убежденный противник парацивирования темпов, как Маргулиес их сторонник. Однако Налбандов отнюдь не закоренелый консерватор. Это блестящий, знающий свое дело инженер. У него — свои резоны. И сегодня, с дистанции времени, мы знаем, что к ним не грех было бы и прислушаться.

Другое дело, что в конфликте с Маргулиесом Налбандов игнорирует тот факт, что Маргулиес — опытный практик, всеми своими знаниями, работой на стройке подготовлен к решению сложной задачи, которую себе поставил.

Вот почему с самого начала Налбандов предстает перед нами в невыгодном свете — не столько принципиальным противником Маргулиеса, сколько беспринципным демагогом и карьеристом; плохой человек мечтает о том, чтобы хороший сломал себе шею на рекордах. Но тем самым в глазах читателей Налбандов уже безнадежно скомпрометирован. Расхожая формула «новатор-консерватор», схематичное распределение красок («черное-белое») лишает образ Налбандова реальной ценности. Для такого мастера, как Катаев, это была облегченная победа, возможно, уступка литературным штампам той поры, когда в конфликтной ситуации все заранее обозначалось и нам незачем было сомневаться, «кто есть кто».

А на стройке продолжают кипеть страсти. Можно ли превышать предельную норму выработки, не изнашивая дорогостоящие механизмы? Проводить рискованные эксперименты, идущие вразрез с общепринятыми установками? «Можно, можно!» — убежден Маргулиес. — При строго научной постановке опыта, всегда можно добиться более высоких темпов. — Ну нет, — возражает Налбандов, — «ответственнейший процесс бетонной кладки не повод для трюков и фокусов, для упражнений всяких безрассудных лихачей-карьеристов».

Повторим, однако: Маргулиес не безрассудный лихач: сначала надо все тщательно взвесить, обдумать, как лучше расставить на участке людей и расположить материалы, как отрегулировать действие машин. И конечно же, взять на вооружение энтузиазм строителей, потому что Маргулиес твердо уверен: если понятие энтузиазм включить «одним из элементов в понятие техники», трудно даже предсказать, каких высоких результатов — качественных и количественных — станет возможно достичь. Рекорд Ищенко не вскружил Маргулиесу голову. И хотя впереди открывались новые заманчивые перспективы, он запретил бригаде Ханумова ставить новый, еще более высокий рекорд, прежде чем не обнародуют результаты предыдущего и лабораторный анализ не подтвердит, что повышение количества не отразилось на качестве.

Все это станет известно не сегодня и даже не завтра, только через семь суток. Значит, придется набраться терпения и ждать. Кстати говоря, вот почему первая глава романа временно была пропущена, стала его эпилогом. Не для того, чтобы предложить читателям загадку, удивить неким ребусом. Есть простое логическое объяснение: благополучная развязка зависит от качества бетона, а время,

требующееся на проверку, не вписывается в композицию романа, не укладывается в график событий, занявших ровно сутки.

Однако самое важное не только и не столько цифра замесов. Важно, что повышение производительности труда в одной бригаде поможет увеличению производительности труда в других, ускорению темпов работы всей системы в целом. И эта все насквозь пронизывающая и все решающая идея темпов и составляет внутренний пафос хроники Катаева.

У главных персонажей романа «Время, вперед!» есть собственные устойчивые внешние приметы, привычки, черты характера, манера поведения. Быть может, недостаточно глубоко исследованные и развернутые, что делает их несколько однолинейными, скажем так: им не хватает емкости. И все же мы, читатели, успеваем проникнуться симпатией к этим людям, угадывая возвышенные свойства их души, трогательные, романтические, — иногда вместе и те, и другие, и третьи. А очень часто еще и смешные, которые добавляют к портретам неожиданные краски.

Среди множества разнообразных хлопотливых дел, требующих от Маргулиеса незаурядных волевых качеств, организаторского таланта и выдержки, досконального знания стройки, одно самое пустяковое дело ему так и не удастся выполнить — в течение целых суток добраться до столовой. Комично, что совершенно непредвиденные обстоятельства каждый раз мешают Маргулиесу поехать в столовую и приходится ему весь день довольствоваться засахаренными фруктами, которые он на ходу достает из пиджака и бросает в рот.

У производителя работ Корнеева своя краска. Однажды неосмотрительно побелив серые парусиновые туфли, он вынужден теперь постоянно мазать их белилами, потому что, намотавшись за день по участку, так сильно пачкает свои туфли, что их смело можно посылать в постройком вместо суточных рапортов: «Туфли представляли достаточно подробную картину материального состояния участка». Шура Солдатова непрерывно воюет сама с собой. Ей едва исполнилось семнадцать. А на вид не меньше двадцати. И она все росла и росла. Юбка была чересчур тесной и короткой, руки лезли из тесных рукавов...

Эти и другие забавные наблюдения сделал автор многочисленных юморесок, уже в «гудковский» период умевший зорко подмечать в жизни смешное и острое. Однако если в малом жанре фельетона Старик Саббакин вокруг за-

бавных деталей мог разворачивать целые занимательные сюжетики, то в широком контексте романа Катаев отводит им вспомогательную, но всегда живую, веселую роль.

А как смешно и непринужденно разыгран в романе разговор Маргулиеса по междугородному телефону с сестрой Катей — Магнитки с Москвой. Спросонок Катя долго не может взять в толк, чего же хочет от нее Маргулиес. И словно присказку нетерпеливо повторяет одну и ту же фразу: «Я стою босиком в коридоре».

Маленькая остроумная сценка-скетч, с живыми, стремительными диалогами, из тех, которыми Катаев очень дорожил и не упускал возможности вставить в свои произведения. Другой маленький скетч в «Сыне полка» тому пример: военоторговый парикмахер стрижет и бреет приезжего писателя. Кругом рвутся мины. А невозмутимый парикмахер занимает клиента разговорами о тонкостях своего ремесла. Эта полная юмора сценка как бы напоминала и через двадцать лет, что автор водевиля «Квадратура круга» по-прежнему сохранял молодой задор.

В романе «Время, вперед!», продолжая сатирическую линию «Растратчиков», Катаев зло обличает мещанскую тягу к «роскошной» жизни. На Кавказ, в Анапу, к морю, куда стремились, как в некий земной рай, но так и не добрались Филипп Степанович и Ванечка Клюквин, уезжает, «боясь упустить такой исключительный случай», Клава Корнеева, бросает любимого человека во имя иллюзорного, «какого-то небывалого, нового счастья». Копит деньгу кулак Саенко, обирая до нитки Загирова, торгуясь на базаре, втридорога спуская вещи, полученные от Загирова за бесценок, и воровато пряча в потайной карман десятки и трешки. Этот скупой, расчетливый, готовый любому перегрызть глотку субъект, люто ненавидящий стройку и строителей, пострашней заблудших простаков-растратчиков Прохорова и Ванечки Клюквина, так нелепо и неожиданно для самих себя скатившихся под откос...

Катаев говорил однажды, что его книги имеют как бы свои внутренние критерии, он всегда пишет (разумеется, оставаясь самим собой) для кого-то. О внутренних критериях романа «Время, вперед!» Катаев мог, наверное, сказать: «Пишу для Маяковского». И не потому, что Маяковский подсказал Катаеву название романа. На строительстве Магнитки Катаев многое мерил мерой Маяковского. Здесь он как бы встретился с поэтом. Потом он сам признавался: «Магнитогорск уже стал для меня городом Маяковского». Тут все было бы Маяковскому по росту, по пле-

чу: «размаха шаги саженьи», темп, масштабы, энтузиазм бригады Ханумова (да только ли ее одной), которая, с боем вырвав переходящее Красное знамя, ни шагу без него не делала: на работу и с работы с песнями, под знаменем. И опять-таки, возможно, вспоминая Маяковского, его широкий шаг, голос, рост, Катаев описывал пуск гигантской домны, как живого человека, главаря: «Я нетерпеливо ждал свидания с первой, уже почти готовой, самой большой в мире домной, стремительно шагающей по строительной площадке в своем железном, расстегнутом пальто, на голову выше всех остальных объектов, плывущих в облаках раскаленной степной пыли навстречу тучам и буранам».

Не все удалось в одном из первых советских романов о пятилетке. Однако сколько произведений, написанных значительно позже, годившихся тем первым в сыновья и даже во внуки, исчезли, едва появившись на свет. А те, самые первые, остались. И не в силу того, что были первыми. Вопреки всем невзгодам, всем трагическим бедам, которые пережил наш народ, художник сумел уловить и передать нечто главное, непреходящее в жизни советского общества. Намагниченная картинками стройки и все больше отдаляясь от них, книга Катаева продолжает хранить живое дыхание времени.

А бег часовой стрелки, опережаемой и обгоняемой людьми, Катаев хотел передать всем стилем романа — стремительным движением лаконичной прозы с постоянными перескоками от одного лирического, романтического или документального куска к другому, без скучных обоснований и многословных мотивировок, полемически отрицающих плавные, закругленные, анемичные описания. В очерке «Пороги» (1930), предваряющем роман «Время, вперед!», какую-то проходную, гладкую, эпигонскую фразу писатель сопроводил автокомментарием: «Так должен был бы я написать, если бы подчинялся традициям старого литературного жанра. Однако это совершенно невозможно. Эпоха разошлась со стилем. Старые формы не отвечают более объему и качеству нового содержания. Так же как этот имеющий для меня одиннадцатилетнюю давность пейзаж не в состоянии был вместить в себя признаков нового своего назначения и места в мире».

Удалось ли Катаеву полностью осуществить свое намерение?

В романе есть разные языковые пласты. Некоторые страпицы излишне цветисты. Некоторые куски Катаев,

поддавшись влиянию модных тогда «Симфоний» Андрея Белого, пробовал писать ритмической прозой. Что-то взял у экспрессионистов. Но больше всего писателя привлекала суровая нагота деловых газетных отчетов, сверхоперативная торопливость немногословных корреспонденций, до предела сжатый, почти телеграфный стиль письма, где энергичные глаголы предпочтительней вялых прилагательных, а реплики героев всегда краткие и отрывистые. Не зря самый жанр книги он определил словами «Роман-хроника». Даже одним словом: «Хроника».

Вот и в описании центрального эпизода романа, когда наступает наконец долгожданный момент и бригада бетонщиков Ищенко встает на побитие мирового рекорда, Катаев, как и герои его книги, не хочет тратить время зря: он немногословен, лаконичен, деловит. Глаголы подбираются, выстраиваются, один к одному — стремительные, действенные: «Лопаты звонко ударили в щебенку. Высокое облако цветочной пыли встало над бочками цемента. Шаркнул песок. Завизжали колеса тачек. Грянул мотор. Плавню пошел барабан. Громыкнул и полез вверх ковш и ударила шумно вода».

Пусть этот энергичный период станет для нас точкой отсчета. Она угадана верно. Описывая встречу Ищенко и Фени, Катаев вообще доводит словарь до минимума: «Он увидел ее сразу, но... не понял, кто она и зачем здесь. Она узнала его сразу. Он шел впереди ребят... Она сидела неподвижно, уронив шаль на колени и руки на шаль. Он видел большой мешок и светлые пыльные волосы, разлетевшиеся вокруг железных гребенок. Она смотрела на его круглую голову» и т. д.

«Он» — «Она»! В поисках речи «точной и нагой» Катаев словно берет себе за образец киносценарий, но не в литературном его варианте, а в режиссерском, где литературные описания как таковые не нужны, важно сохранить последовательность действий, поступков, реплик, жестов.

Впрочем, самоограничение художника имеет свои пределы. «Ищем речи точной и нагой, — писал Маяковский и добавлял: — Но поэзия — пресволочнейшая штукавина. Существует. И ни в зуб ногой...» Роман Катаева отличает намеренная скованность авторской речи в одних эпизодах и раскованность — в других, соединение деловой прозы с «пресволочнейшей штукавиной» — поэзией.

В этой связи хочется повторить точное, на мой взгляд, замечание Дм. Молдавского. «Время, вперед!» он назвал книгой, близкой к традициям Маяковского, первой «маяко-

вской» книгой в советской прозе<sup>1</sup>. Раскроем Маяковского: «В узких ущельях домов в трубе гудит какой-то авантюристический ветер, срывает, громыкает вывесками, пытается свалить с ног и убегает безнаказанный, никем не задержанный, сквозь версты десятка авеню». Это «Мое открытие Америки». «За Тифлисом начались странные вещи: песок сначала простой, потом пустынный, без всякой земли, и наконец — жирный, черный. За пустыней море, белой солью вылизывающее берег. По каемке берега бурые, по ходу вырывающие безлистный куст верблюды. Ночью начались дикие строения — будто вынуты черные колодезные дыры и наскоро обиты доской. Строения обложили весь горизонт, выбегали навстречу, взбирались на горы, отходили вглубь и толпились тысячами». Это тоже Маяковский, «Америка в Баку».

Вспомним теперь мелко безобразничающие ветры в романе Катаева или сухие, горячие пустынные до самого горизонта земли, открывающиеся пассажиру из окна поезда, идущего на восток. По-катаевски написано. И по-маяковски. Во всяком случае, даже на этих маленьких примерах можно ощутить близость Катаева к «маяковской» прозе. Он был в ее русле, унаследовал ее ритм, концентрированность, экономность, резкость, определительность сравнений, меткость «рубленной» фразы.

Кое-что Катаеву подсказал и кинематограф. Сергей Эйзенштейн, со своими приемами свободного киномонтажа, увлек тогда многих и оказал влияние не только на кинематографистов. Вспоминая, как «работался» роман «Время, вперед!», Катаев потом признавался: «Кино научило меня как писателя более свободному обращению со временем. «Время, вперед!» — произведение, построенное буквально по принципу кино»<sup>2</sup>. Я монтировал эту вещь, говорил он, по законам кинематографа. А критик Михаил Кузнецов увидел чисто кинематографическое построение в самом движении сюжета. «Роман был с самого начала кинематографичен»<sup>3</sup>. Часовая и минутная стрелки, отсчитывая в кино время, нагнетают драматическое напряжение в преддверии каких-то надвигающихся событий. В романе же Катаева стрелки сходятся в тот момент наивысшего напряжения, когда становится на вахту бригада Ищенко.

---

<sup>1</sup> Молдавский Дм. Гравитация прозы.— Звезда, 1986, № 6, с. 192.

<sup>2</sup> Катаев В. Разное. М., Советский писатель, 1970, с. 376.

<sup>3</sup> Кузнецов М. Советский роман. М., Советский писатель, 1986, с. 376.



И вот теперь, когда стрелки часов в романе окончательно сошлись, подведем некий суммарный итог: новыми и, бесспорно, новаторскими чертами была отмечена проза Валентина Катаева, круто повернувшего от острого сатирического обличения нэпа в «Растратчиках» к жизнеутверждающему пафосу Магнитки в романе-хронике «Время, вперед!». Но в обоих случаях привычная форма многоречивого, обстоятельного, неторопливого повествования отвергалась как мало пригодная и вовсе даже непригодная. Традиционная экспозиция в романе «Время, вперед!» вообще не понадобилась. Мы как бы на ходу вскочили в тронувшийся поезд, пропустив момент отправки (вспомним, что первая глава временно пропускалась), и сразу включились в стремительный бег.

Да, Катаев испытал настоятельную потребность тотчас, оперативно, как говорится, с фактами и документами в руках, рассказать о событиях, свидетелем и участником которых ему довелось стать, сохранить ритм времени, его музыку, его романтику, нарисовать панораму «разворачивающейся в марше» стройки. (Чем подсказывалась стилистика романа, его своеобразная композиция.) И людей стройки — пеструю мозаику человеческих лиц, характеров, судеб, поступков, складывающихся в коллективный портрет строителей Магнитки.

В «Растратчиках» Катаев оказался одним из первоходцев. Авторы не только «Двенадцати стульев», но и других сатирических романов и повестей 20-х годов не миновали «Растратчиков». Многие в них открывалось свежо и оригинально. И «Время, вперед!» стоит в ряду тех книг о первой пятилетке, которые обозначали движение индустриальной темы в нашей литературе как оптимистической, жизнеутверждающей.

В статье «Перелом» Отто Лацис, коснувшись некоторых произведений поэзии и прозы двадцатых — начала тридцатых годов, высказал интересные соображения относительно того феномена, который именуют «духом тридцатых годов». «Откуда воспоминания о них как о времени светлом, радостном, героическом — о прекрасном утре социализма? Откуда появление целого ряда книг, безусловно написанных искренними и талантливыми художниками?»<sup>1</sup> Это не случайные личные впечатления людей, помнящих то время — литература оставила нам достоверные художественные документы эпохи. Перечислив такие разные

---

<sup>1</sup> Лацис О. Перелом.— Знамя, 1988, № 6, с. 175—176.

по характеру таланта и такие сходные по настроению книги той эпохи — веселые (здесь назван и Катаев), Лацис продолжал: «Верно, существовало и другое мировосприятие, и у него были свои выразители — Булгаков, Пильняк. Но между ними и авторами, так сказать, оптимистического направления нет пропасти». Романистов, намагниченных революционным духом первых лет Октября, радовало, что, прорвавшись через нэп, стряхнув «частника» (не счесть катаевских фельетонов и юморесок о пережитках нэпа), страна становилась на рельсы индустриализации. Энтузиазм строителей первой пятилетки заражал. И хотя — говорит Лацис — Сталин победил в 1929-м, он победил тогда организационно, политически, но не победил психологически и социально.

И если впоследствии мало появилось заметных произведений в жанре производственных романов и повестей (а некоторые произведения на долгие годы были трагически отлучены от читателей), если сам Катаев больше не испытывал потребность к ним вернуться и увлекся другими темами, то не в малой степени и потому, что страницы производственных книг раз от разу все больше покрывались густым слоем лака.

В числе честных книг, не подверстывающихся под рубрику славословящих, были «Люди из захолустья» Александра Малышкина. Писатель долго работал над своим романом. В руки читателей он попал только в 1938 году, уже после смерти автора. Но время и место действия «Людей из захолустья» совпадают с романом Катаева. Разные типы и характеры оказались в поле зрения художников. У Катаева по преимуществу те, кого принято называть «командирами стройки»: инженеры и хозяйственники, начальники участков, прорабы, бригадиры, комсомольские вожак. У Малышкина, как говорится, «другой контингент». Одновременно с главными героями книги — деревенским пареньком Тишкой и бедняком-ремесленником Иваном Журкиным едут на стройку хмурые глухоманские бородачи-сезонники. Едут из глубинки, из нищих, голодных деревень, на полустапках вваливаются в поезда «целыми семейными избами». Едут на заработки в неприятном месте, не зная, не понимая, зачем с такой жгучей торопливостью здесь день и ночь строится этот «железный содом». Кому это надо? В романе Катаева бригада Ханумова возвращается с работы в бараки всегда строим, под переходящим Красным знаменем. Не показухи ради, а гордясь званием строителей Магнитки и своим умением

обгонять время. Журкин и Тишка возвращаются в холодные бараки не так — норовят по дороге собрать побольше щепок, а если удастся, волокут на веревке полбревна или целую доску.

Полураздетой бригаде Ханумова не легче жилось и работалось на стройке. Навряд ли она меньше мерзла в студеной, наспех построенных бараках, отапливаемых «впроголодь». Но у людей была цель, была вера. Преодолевая нечеловеческие трудности, вопреки всем препятствиям, встававшим на пути, они побеждали, надеясь, что не зря очутились на этой «железной чужбине». А Журкин не сразу нашел здесь свое место, не скоро «вписался» в пейзаж стройки, долго привыкал к этой земле, к ее грохоту, лязгу, к сверлящим и режущим звукам, прежде чем зашагал по «заработанной» теперь земле как своей.

Перечитывая романы Катаева и Малышкина, я был далек от мысли противопоставлять один другому. Да в этом и не было нужды. В огромной, движущейся перед глазами панораме стройки каждый художник увидел свое и по-своему. А то, что увидел, оказалось существенно важным, необходимым, помогало понять, представить и многое из того, что не попало «в кадр».

Малышкину была по душе неторопливая, жесткая манера письма, внимание к душевной жизни людей, к их биографиям. Он не торопился за бегом времени. Катаев, как мы знаем, напротив, словно бы включился в стремительный темп стройки. Однако форма, избранная им на этот раз, ни в коей мере не претендовала на универсальность. Да и сам Катаев не собирался ее канонизировать. Но в раскрепощении прозы, в раскованном ее полете, в стремительной, по-газетному, хваткости роман Катаева, безусловно, сыграл заметную роль.

Конечно, свободный монтаж эпизодов в «Святом колодце» и в «Траве забвенья» основан на других законах, чем те, что движут роман «Время, вперед!», — на законах психологической прозы, прихотливых, ассоциативных движениях души. Однако, может быть, первый подход к произведениям шестидесятых — семидесятых годов Катаев нащупал в негладком, прерывистом построении романа-хроники, с переходами от куска к куску без подробных объяснений, но прочерченными единым замыслом. И сколько раз, не предупреждая читателей специально, Катаев временно пропускал первую главу, сразу, без предисловий, переходя к делу. Мы ничего еще толком не узнали о персонажах «Святого колодца» или «Травы забвенья», но

уже вовлечены в круговорот сложной душевной жизни. А пропущенная глава, как в романе «Время, вперед!», отыщется где-нибудь в середине книги или ближе к концу, чуть ли не перед развязкой.

## У САМОГО СИНЕГО ЧЕРНОГО МОРЯ

Если о романе «Время, вперед!» Катаев мог сказать: «Пишу для Маяковского», то в повести «Белеет парус одинокий» внутренним критерием для него стал Бунин. (Недаром в одном из редких писем на родину Бунин с похвалой отозвался о «Парусе...», хотя сюжет повести, ее намагниченность революцией навряд ли пришлись ему по вкусу). Давняя любовь к Бунину и уроки Бунина-художника, первого литературного наставника Катаева, — о чем мы будем говорить подробнее в связи с «Травой забвенья», — не прошли бесследно для автора «Паруса...». Обостренная бунинская восприимчивость, чувство вечной свежести и новизны бытия? Да, конечно. Бунинская непримиримость ко всякой расплывчатости, неопределенности, приблизительности? И это, разумеется, тоже привлекало Катаева. Но разве критики и прежде не отмечали такие черты катаевского дарования?

Отмечали. И не один раз.

И все-таки после выхода повести «Белеет парус одинокий» критика заговорила о «новом» Катаеве.

В самом деле, до этого была едкая сатира на растратчиков, потом появился роман-хроника о подвиге строителей первой пятилетки «Время, вперед!». Два острозлободневных произведения, резко не похожих одно на другое. Однако, раскрывая страницы обеих книг, читатели могли испытать такое чувство, будто всякий раз автор черпал для себя факты прямо из свежих номеров газет. Репортаж становился чуть ли не обязательной принадлежностью художественной прозы. В большей или меньшей степени это относится и к роману Мариэтты Шагинян «Гидроцентральный», написанному под впечатлением строительства Дзорогэсской электростанции в Армении, к роману Федора Гладкова «Энергия» — о Днепрогэсе. Репортаж решительно взял на вооружение Илья Эренбург. У Катаева, как мы уже знаем, между событиями, описанными в его первых книгах, и отчетом о судебном процессе над растратчиками в «Правде» или телеграммой в газете

«За индустриализацию» о новом рекордном замесе бетона не существовало дистанции. Все, можно сказать, шло прямо с колес «в номер».

Да, Катаев торопился. Он не позволял себе передышки. «Растратчики» были написаны за шесть месяцев. «Время, вперед!» приблизительно в такой же срок. Злободневность, сиюминутность происходящих на стройке событий подгоняли его. «Материал на меня навалился», — говорил Катаев. Впечатления обступили со всех сторон. Магнитка свела его с интереснейшими человеческими типами и характерами. «Поздравляю Вас, золотоискатель», — написал ему Горький в 1933 году, прочитав «Политотдельский дневник» и высоко оценив Катаевский талант неутомимое отыскивать в массе людей яркие, цельные натуры<sup>1</sup>. Но уже и в романе «Время, вперед!» Катаев зарекомендовал себя хорошим золотоискателем. На улице, в столовой, присев в сквере на скамью, он делал торопливые записи (на клочках бумаги, на крышках папиросных коробок!) увиденного, встреченного, поразившего его. Но не в торопливости письма, а в ритме, стиле, сжатости фразы должны были отражаться и бег времени, и настроенность на волну Маяковского, на «маяковские» ритмы.

По сравнению с «Растратчиками» обновился стиль книги, ее словесный инструментарий. Впрочем, искать для каждой новой книги новые приемы, обновлять словарь и синтаксис Катаев всегда считал делом естественным и закономерным. Для художника творчество — процесс движущийся и обновляющийся. Это всегда поиск, всегда открытие. И нет ничего скучнее повторения уже пройденного. Если меняются ритм жизни, моды, вкусы, обновляется язык, то писатель не имеет права к ним не прислушиваться, писать все время в одних и тех же ритмах: в сороковые годы — в ритмах двадцатых, а в шестидесятых — семидесятых — в ритмах сороковых. «Нельзя заготавливать кирпичи в сарае на всю жизнь», — говорил Катаев. — Не получается». И уж совсем невозможно было пользоваться одинаковыми заготовками для таких разных книг, как «Растратчики», «Время, вперед!», «Блещет парус одинокий».

Однако признание Катаева совсем не означает, что, приступая к новой своей книге, он начинал писать ее со-

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Сидельникова Т. Валентин Катаев. М., Советский писатель, 1957, с. 116.

всем новым, доселе ему неведомым языком. Язык оставался катаевским. «Писатель пишет на присущем ему языке. Так что каждый раз создавать совсем новый язык он не в состоянии,— пояснил Валентин Петрович на страницах журнала «Литературная учеба». — Но у языка много возможностей, много тайн: чем больше их будет разгадано, тем интересней, многозначней оказывается проза»<sup>1</sup>. И если для «Растратчиков» Катаеву понадобился один языковый пласт, для романа «Время, вперед!» — другой, для «Паруса...» — третий, то для повести «Я, сын трудового народа...», как мы увидим дальше, опять потребуются освоение еще одного «строительного материала». Старые языковые запасы нуждались в обновлении. Просто так пустить в дело прежние накопления было невозможно.

В красочное письмо «Растратчиков» вторгались пьяные хвастливые пререкания завсегдатаев пивных заведений, блатное перешептывание темных личностей, охотников до легкой наживы, обыгрывались жаргон Москвы изповской, обывательская фразеология и великосветская болтовня «бывших», разыгрывающих в киностудии на Каменноостровском «высшее общество». В романе «Время, вперед!» колоритный деревенский говор мужиков-сезонников смешивался, скрещивался с городской деловой речью бригадиров ударных бригад, десятников, прорабов, инженеров-строителей. Для Маргулиеса сочетание сухих технических терминов «марка механизма»; «фронт работ», «высота подъемного ковша», «расстояние до места кладки» и недостижимая пока еще мечта Маргулиеса «один замес в одну и две десятых секунды» отзывались в сердце настоящей музыкой.

А в «Парусе...» тоже легко различить соединение нескольких языковых пластов: правильную, интеллигентскую, чуть наставническую речь папы-учителя с закругленными книжными оборотами, раскованную лексику одесских мальчишек с их уличными, «непричесанными» словечками, меткие, живописные шуточки малофоптанских рыбаков, грубую ругань и перепалку торговки рыбой на одесском «приводе», набивающих цепу на товары при сбыте покупателям и сбивающих при скупке у своих «поставщиков»: «Где бычки? — И мадам Стороженко грубо тычет Гаврику в нос его улов. — Покажи мне, где? Я не вижу. Может быть, вот это, что я держу в руках?

---

<sup>1</sup> Катаев В. Писать без посредников.— Литературная учеба, 1981, № 2, с. 108.

Так это же не бычки, а воши! Разве тут есть, что жарить! Тут даже нет, чего жарить!» И наконец, трогательные, потешные нелепицы пятилетнего Павлика, которые так и просятся в книгу Корнея Чуковского «От двух до пяти». Засыпая, мальчик настойчиво допытывается у тети: «Что это там шумит?» — «Это, деточка, вода в кране». — «Она сморкается?» — «Сморкается, сморкается. Спи».

В лирической повести о детстве «Белеет парус одинокий» (1936) время покатило не вперед, не в завтра, а назад, возвращая первых читателей повести к событиям 30-летней давности. Но для Катаева это отнюдь не означало отхода от современности. В разгар гражданской войны слово «Родина» порой приглушалось. Паролем дня стал лозунг защиты революции. Миновали годы, слово «Родина» снова зазвучало во всю силу. И в «Парусе...» Катаеву захотелось выразить любовь к ней, к ее революционным традициям, подтвердить свою привязанность дорогому ему городу, где он родился, рос, где жили Петя и Гаврик.

Собственно говоря, можно предположить, догадаться, что в то время, когда Катаев работал над «Растратчиками» и романом «Время, вперед!», у него в душе уже подспудно формировался замысел «одесской» повести о собственном детстве и детстве своих сверстников. Но поток сиюминутных событий, житейские впечатления и наблюдения «подбрасывали» другие сюжеты, подсказывали другие темы. Отозваться на них Катаев считал своим гражданским, художническим долгом. Это было его настоящей потребностью. Но в томе катаевских рассказов, которые с самого начала мы условились считать для себя как бы ориентиром, нам уже встретятся среди ранних его вещей озорные и независимые одесские мальчишки, мама и папа Пети Бачея, описания безбрежной морской глади, над которой «огнистый, теплый, июльский вечер сеял розовую пыль», — строчка словно бы просится в морские пейзажи «Паруса...», — появится и столь важная в «Парусе...» тема «Потемкина». Короче говоря, было все, что Катаеву предстояло объединить, воскресить в своей книге об одесском детстве.

Настраиваясь в «Парусе...» на бунинскую волну, смеявшая избранную для романа «Время, вперед!» манеру повествования (от книги к книге ни одна, однажды избранная им манера повествования так и не станет для Катаева навсегда привычной, постоянной), писатель старался вплотную приблизить к нашим глазам время, казалось, безвозвратно ушедшее в прошлое. Таким оно представля-

лось восьмилетнему человеку, вдруг оказавшемуся в водовороте грозных и мало ему понятных событий. Таким оно запечатлелось в ребяческой душе, доверчиво распахнутой всем радостям и горестям бытия.

Но для этого автору «Паруса...» прежде всего надо было самому сохранить память детства во всех его сияющих подробностях, сберечь во всей свежести, воскресить во всей цельности, непосредственности ребяческого чувства и рассказать в книге, как все это не просто для ребенка — обретать жизненный опыт, взрослеть, становиться самостоятельным человеком.

Впрочем, таково уж свойство таланта Валентина Катаева, что ничего не стерлось, не потускнело за давностью лет в нарисованной им картине. В равной степени писатель — современник и бригадира Ищенко — вот он стоит с ним, босоногим, в черной от пота рубашке, бок о бок на строительной площадке Магнитки, — и юного рыбака Гаврика, с садком бычков на плече, предназначенных для продажи. (Вспомним: «Считают, что современность — это то, что происходило сегодня или в крайнем случае вчера. А для меня современность — целый век»).

Героям романа «Время, вперед!» навряд ли пришла бы в голову сумасшедшая мысль попытаться замедлить мгновения, приказать времени остановиться. Для эстетического созерцания, как мы уже знаем, обстоятельства и обстановка, где время измерялось числом оборотов барабана, подъемом ковша, концом или началом смены, были не слишком-то подходящие. Да и само слово «созерцание» — из другого ряда. Сухие цифры и факты давали толчок поэтическому воображению. Зато в «Парусе...» толчок поэзии давала сама поэзия.

Не однажды, не дважды, а много-много раз Катаев захочет замедлить бег времени и остановить мгновение, будто специально для того, чтобы передать поэзию тех прекрасных минут, когда, например, Петя в последний раз спустится на пляж, чтобы проститься с морем до будущего лета, и zalюбуется морской гладью, горячей под низким солнцем во всю ширь, как магний, или когда Гаврик, в будке с зельтерской, зажмурившись, станет медленно пить из холодного, кипучего стакана «Фиалку», этот божественный напиток богачей, чувствуя, что пахучий газ бьет через горло в нос. Такие страницы «Паруса...» давно уже стали хрестоматийными. Есть в них родниковая прозрачность, в самых простых вещах — истинная поэзия. И конечно же, они, как и вся книга в целом, требовали



другого настроя, другого — мальчишеского — мировосприятия, другой образной системы, чем «Растратчики» или «Время, вперед!».

Нелегкая задача для авторов монографических работ и критических статей о Катаеве! Сколько раз до и после «Паруса...», принимаясь за следующую вещь, писатель обновлял свою манеру. Лучше, хуже. Однако — не повторяя предыдущие книги и даже вступая с ними в полемику. Едва успели критики зачислить Катаева в «гогольянцы», а он уже пишет производственный роман-хронику. Потопились поместить на полку индустриальной прозы — появилась лирическая повесть о детстве (не «гоголиада», скорее, в духе лермонтовской «Тамани!»), прочно связавшая имя Катаева с литературой для детей, ставшая ее классикой. И опять оказалось, что меркой прежних книг Катаева, вернее, только этой меркой, новую книгу не измеришь. Такие «зигзаги» катаевского творчества не однажды смущали критиков. Хотелось бы «для ясности» выпрямить путь художника, представить в виде некой сплошной ровной линии. Но с Катаевым так не получалось. Искал. Пробовал. Был и оставался таким, как прежде, и в то же время новым, неожиданным, не таким. Всякий раз задавал загадку: с какого же бока к нему подойти.

Однажды на мой вопрос, как была задумана повесть «Белеет парус одинокий», Катаев сказал шутливо:

— Захотелось скрестить сюжетность Пинкертона с художественностью Бунина.

А почему, собственно, шутливо? Шутка шуткой. Но в озорном ответе был свой резон. Тонкое, лирическое письмо соединялось в «Парусе...» с дух захватывающими приключениями, которые Катаев иронически назвал «пинкертоновскими». Однако в его голосе мне почудились снисходительные нотки. О «Парусе...» отзывался как о чем-то давно пройденном:

— Теперь, знаете ли, я умею пользоваться другими искусными скрепами. Завоевываю читателей приключениями в сфере духовной...

К середине 70-х годов были уже написаны такие произведения, как «Святой колодец», «Трава забвенья», «Чудесный рог Оберона», «Алмазный мой венец», вызывавшие горячие перепалки, согласия и несогласия и заставлявшие снова, в который уже раз, говорить о новом Катаеве.

И все-таки, когда нам случится взять в руки книгу Катаева — «старого» или «нового», не зная заранее, кто автор, мы безошибочно определим его имя. Катаева все-

гда узнаешь и ни с кем не спутаешь. Другое дело — сразу, с ходу объяснить секрет узнаваемости. Это непросто. Заранее можно только сказать: однозначного ответа не получится. Но пока мы еще не проанализировали сложное, прекрасное и своеобразное явление, имя которому «Валентин Катаев», не лучше ли повременить с ответом, прибавляя к первым наблюдениям новые.

Читая Катаева, я часто ловлю себя на мысли: повествует ли автор от первого лица или от второго, он вроде бы всегда толкует не о себе, но как бы и о себе, с большей или меньшей степенью приближения пишет книгу собственной жизни, собственных мыслей и чувств. А если не так, почему же с самого начала нас не покидает подобное ощущение?

Один из возможных ответов подсказал сам Катаев. Писатель признавался, например, что, вставляя в книгу подробности, если и выдуманные, то лишь наполовину, главные краски он брал с палитры действительно дорогих ему воспоминаний, ощущений давних лет (принцип, которому остался верен и в те годы, когда писал «мемуарные» книги памяти), ими расцветчивал свободное повествование. Незачем разыскивать в реальной действительности храброго маленького Гаврика и его дедушку-рыбака. Но похожие на них люди были. Одесский приятель юного Катаева Мишка Галлий и его сестренка Мотя. Имена разные, а судьбы в чем-то сходные. И хотя в жизни гимназиста Валентина Катаева Гаврик и его дедушка, точнее их прототипы, занимали не столь важное место, как в жизни Пети Бачея, именно память детства привела Гаврика и дедушку в книгу, обогатила многие страницы «Паруса...».

Значит, события, факты, подробности биографии Катаева сходятся с описанными в книге? И да и нет! Всегда очень вольно они трансформируются, преобразуются, дополняются фантазией писателя. Но можно понять авторов статей и монографий о жизни и творчестве Валентина Катаева, которым трудно бывало удержаться от соблазна и, пересказывая биографию писателя, не процитировать «Парус...» или «Хуторок в степи». Столько общего: место действия — Одесса, обстановка дома, семья, портреты родных и гимназических товарищей, учителя в длинных синих сюртуках с золотыми пуговицами.

Когда-то Марк Твен, размышляя о соотношении реальности и вымысла в литературном произведении, написал, что его «Том Сойер» принадлежит «к смешанному литературному ордеру». А Гек Финн, в свою очередь, дал собст-

вешнее толкование этому «ордеру», менее ученое, однако вполне исчерпывающее, авторитетно заявив, что мистер Марк Твен не очень наврал в своей книжке под названием «Приключения Тома Сойера», хотя кое-что он и присочинил, но, в общем, не так уж наврал. «Это ничего, я еще не видел таких людей, чтобы совсем не врали...» Наверное, и Гаврик, предоставь ему автор «Паруса...» слово, как заправский рыбак плюнув сквозь зубы далеко в сторону, тоже мог бы подтвердить, что «товарищ Валентин Катаев не очень наврал в своей книжке, хотя что-то и сбрыхнул». И возможно, тоже снисходительно добавил бы: «А кто же не брешет? Даже закадычный друг Петька Бачей...»

Сойдемся, в общем, на том, что поиски во всей ткани повести только автобиографического сходства неизбежно повлекли бы за собой поверхностный, односторонний анализ книги и что «Парус...» куда менее биографичен, чем может показаться.

А кажется по той причине, которую мы уже обозначили: писатель словно бы сочинял роман собственной жизни, самого себя ставил на место своих персонажей. Это не он сам. Но в каждом персонаже есть частица души и сердца автора, его создавшего, что гораздо важнее, чем биографические совпадения. Просто выдумать тот или иной персонаж нельзя, — не раз предупреждал Катаев, — писатель обязан в него войти, сократить расстояние между собой и своим героем. Тогда писать легко. Художник никогда не должен говорить о себе: «Я буду писать про Саньку или Митю». Нет, он должен перевоплотиться в воображаемый образ, приблизиться к искусству актера, сохраняя при этом собственную индивидуальность, собственные воспоминания и собственное видение жизни. Короче говоря, не растворяться в Саньке или Митьке. Стать Санькой или Митькой. Стать даже усатой великаншей мадам Стороженко, перенять ее жаргон и торговать бычками на одесском рынке.

Мы сказали, что «Парус...» гораздо менее биографичен в буквальном смысле этого слова, чем может показаться. Его биографичность другая — художническая, творческая. Наверяд ли «Парус...» мог быть написан с такой поэтической вольностью, да и вообще написан, если бы детство и юность автора не прошли в тех самых местах, где разворачиваются события повести. Даже в колоритной эпизодической персоне мадам Стороженко, с ее бесчисленными корзинками и бесстыжими, разноцветными глазами,

тоже ведь трансформировались детские воспоминания. Какой любознательный одесский мальчишка не вертелся на одесском «приводе» возле корзины торговки рыбной снедью, где, трепеща и сверкая, лежали, вываленные на показ, живые богатства Черного моря. А дальше сработала фантазия художника и «магия» перевоплощения.

Перевоплотиться!

И все-таки в глубине души навсегда сберечь что-то очень юное, что-то от одесского мальчишки и в себе самом, и в своем герое Гаврике, даже если герой, как в романе «Катакомбы», уже успел песколько постареть, а то и вовсе стать старым человеком. И всякий раз, открывая мир заново, не изведанной раньше стороной, тоже навсегда сохранить воспоминание о море с его простором, ветром, солнцем, пронизать свежим дыханием моря многие волшебные пейзажи.

Перевоплотиться, всегда и во всем остро ощущая историзм эпохи. «Мои люди, мои герои вне исторического фона не могли бы существовать», — любил повторять Катаев. И это другая важная черта Катаева-художника, для которого писатель — человек, владеющий неким особым лучом, историческим лучом, помогающим высветить историческую перспективу, попытаться сблизить роман с историей в духе традиций русской классической литературы.

Сам Катаев, по собственному его признанию, с юных лет чувствовал, что в мире происходят большие исторические перемены, то и дело нарушающие течение жизни. С таким чувством он приступал к своим документальным запискам о первой мировой войне, потом о гражданской, к «Юношескому роману». История творилась на его глазах, и все, что он видел, представилось ему каким-то громадным романом, в пространстве которого он, Катаев, живет, действует, романом, в движении которого он непосредственно участвует. Чувство историзма придает масштаб и размах роману-хронике «Время, вперед!». И в то же время течение одних суток на шестом участке Магнитки писатель стремился описать, сохраняя массу мельчайших деталей. Они тоже история, и они тоже не могут ни уйти, ни исчезнуть из того исторического времени — эти тачки, лопаты, с помощью которых босые, в лаптях люди возводили мощные агрегаты, закладывали основы будущего машиностроения.

Присущий Катаеву историзм дал размах и перспективу даже таким, казалось бы, сугубо лирическим повестям о детстве, как «Белеет парус одинокий» и «Хуторок в

степи», где все сюжетные линии так или иначе связываются с историей революционного движения на юге России, с революционными событиями 1905 года, коснувшимися если не самого автора, то кого-нибудь совсем поблизости, по соседству, где-то рядом. И следовательно, историю Пети и Гаврика писатель мог почти «присвоить», поочередно воплощаясь то в Петю, то в Гаврика.

Вообще прием перевоплощения, без которого, кажется, не обошелся ни один большой художник, стал для Катаева действенным средством раскрытия, изображения окружающего нас мира. Живописные и со всей отчетливостью осязаемые картины,— о чем мы будем говорить не раз, анализируя «Парус...» и другие произведения писателя,—обладают у Катаева исключительной притягательной силой, потому что одушевлены присутствием мастера, его непосредственной сопричастностью происходящему, всему богатству и многообразию жизни.

А не будь этого, у художника, представляющего своих героев чисто умозрительно, изображенные им фигуры все, как на подбор, могут получиться не объемными, а плоскостными.

Но возвратимся непосредственно к «Парусу...».

Об этой повести много написано. Однако мне не столько хотелось перечитать и суммировать уже написанное, сколько поговорить о «Парусе...» с его автором. Разумеется, в «Парусе...» было все свое, близкое: юг России, Одесса, папа-учитель, Петя, море, пляжи Ланжерона с плоскими шаландами, лежащими на берегу, дача «Отрада», первое прикосновение к поэзии, первая любовь. И, конечно, одесские мальчишки Петя, Гаврик. Может быть, поэтому повесть так легко и охотно писалась. С полной самоотдачей.

Рассказывает Катаев:

— Вообще-то я пишу всегда от руки. Пишу и переписываю все от руки. По два-три раза. Мне еще Бунин советовал не садиться прямо за машинку. Почерк лучше подает сигнал, если что не так, чем отстуканная на машинке фраза... Но «Парус...» стал печатать сразу, сначала одним пальцем (у меня тогда впервые появилась своя машинка), а потом пошло, поехало. Только «Парус...» и «Я, сын трудового народа...» начал прямо на машинке. «Парус...», не отрываясь, отстукивал несколько месяцев. Представляете, даже черпиков не было. Писал свободно, без плана, с ощущением живописи, с любовью к природе Новороссии, она мало отразилась в литературе —

разве что в романе Григория Данилевского «Беглые в Новороссии». А меня всегда привлекала.

— Постепенно выкристаллизовывалась тема: революция 1905 года и дети. К этому стало прикладываться многое другое — не только пейзажи Новороссии. Сперва, конечно, то, что вспоминалось, что память сохранила с детства: «Потемкин» и море. Это то, что вы уже знаете. Когда мне было восемь лет, я видел «Потемкина» своими глазами. И эйзенштейновский «Потемкин» кое-что прибавил. Еще что? Пожар помещичьей экономии. Ее подожгли взбунтовавшиеся батраки. Тогда красное зарево встало далеко над степью и хорошо было видно. Еврейский погром. Это я тоже отчетливо помню. Дальше: азартная игра в «ушки», сводившая с ума всех одесских мальчишек. Об «ушках» я напечатал рассказ в журнале «30 дней». Там уже фигурировал мешочек с пулями, предназначенный для рабочих-боевиков. Матрос-«потемкинец» Жуков пришел в «Парус...» из одноименного рассказа «Родион Жуков». Можно сказать, что с этих двух вещей — «Ушек» и «Жукова» — начиналась моя повесть. Хотя, по правде говоря, когда взялся за перо, их основательно подзабыл. Не сразу появились в повести дедушка Гаврика и старый рыбацкий дедушкин парус. А парус был нужен. Очень! Белый парус дал поэтический настрой, музыкальную основу.

— Как художнику, который писал в вашей повести морской пейзаж? Когда на синей поверхности только что нарисованного моря поставил выпуклую белую запятую — парус, море сразу же стало настоящим.

— Вот именно. Парус — это что-то мое, с детства для меня дорогое. Знаете, ребенком я всегда читал на елках лермонтовский «Парус...». Очень его люблю и сейчас. А в повести, когда поставил эту самую белую запятую, да, вот тогда, пожалуй, сюжет внутренне выстроился для меня окончательно...

Попробуем пойти следом за автором, по пунктиру, им самим намеченному.

Если все выстраивалось и накапливалось постепенно и первое прикосновение к теме действительно пришло через пейзаж, то не этим ли объясняется и просторная, несколько замедленная и, вообще-то говоря, не очень свойственная Катаеву экспозиция повести, на что, впрочем, читатель несколько не сетует. Картины природы Новороссии, краски моря, такого ласкового и тихого, будто его облили синим маслом, колодец с тяжелой дубовой бадейкой, прикованной на цепи к длинной, вертикальной вися-

щей палке, пластичное, живописное описание нескончаемых виноградников, сделанное художником, который находит столько прекрасных и для равнодушного прохожего неуловимых, недоступных различий в прозрачной, зрелой красоте разнообразных сортов винограда,— все, все это увидено влюбленным острым глазом.

А сборы и отъезд семейства Бачей, неторопливое путешествие по степи в громоздком дилижансе невольно заставляют вспомнить чеховскую «Степь» и конечно же «Детские годы Багрова-внука» Аксакова, знаменитое путешествие в Парашино, суету и предотъездные хлопоты семьи Багровых. Но вот, наконец, свершилось. Тронулись, поехали, и маленький Сережа Багров, с жадным любопытством прильнув в окно кареты, увидит огромные вязы и дубы, потом бесконечную безлесную равнину...

«Парус...» словно продолжает традиции классической русской литературы, часто звавшей ребенка в дорогу, где все ему было интересно, все внове, неожиданно. Похоже даже, что у Катаева сюжет набирал силу не просто от главы к главе, а как бы по пути следования дилижанса, от перегона к перегону, и одно не сразу приводило за собой другое. Однако мы нигде не замечаем швов. В подробную экспозицию свободно вписывается стремительная «пинкертоновская» облава на матроса. «Парус...» и впрямь мог начинаться с кусочка пейзажа, с желания во всех подробностях описать, как бы вознаграждая себя за полемическую «оголенность» пейзажей в романе «Время, вперед!», хотя бы это, сплошь заросшее высоким лесом камыша, осоки и сорняков болотце, куда Петю привел водосток. Но все равно уже это описание было одушевлено тем особым детским взглядом на людей, предметы, природу, который, соединившись с авторским, окрашивает своеобразным очарованием многие страницы «Паруса...».

По-катаевски яркая картинка болотной глухомани со всеми ее дурманящими запахами и разноцветьем ядовитых, болотных растений, где даже в солнечный день стоит сумрачная прохлада, Пете представляется заколдованным, как в сказочном лесу, таинственным, загадочным местом. «На тропинке сидела большая лягушка с закрытыми глазами... И Петя изо всех сил старался на нее не смотреть, чтобы вдруг не увидеть на ее голове маленькую золотую корону. А если вдруг из чащи появится сестрица Аленушка или выбежит белый барашек? И Пете становилось все страшнее одному в черной зелени проклятого места».

И во всех других случаях, когда Гаврик и Петя, вместе или порознь, будут совершать увлекательные путешествия, окружающий мир, слишком хорошо знакомый и уже давно переставший удивлять вечно занятых и чем-то озабоченных взрослых людей, а нынче чудесно преображенный волшебством пылкой детской фантазии, откроется как бы заново.

Не бог весть какой поэтический маршрут Гаврика с садком бычков на шумный одесский «привоз» — вокруг ничего сказочного, волшебного, да и дело такое прозаическое: подороже продать бычков, раздобыть хоть немного денег. Для Гаврика и дедушки дальше без денег никак нельзя!

А путешествие Гаврика и Пети к черту на кулички — в одну из рабочих слободок на Ближние Мельницы. Но все равно и там все оказалось очень интересно. На пути может попасться нарядный квасник со своим расписным рундучком, ни дать ни взять Ванька Ключник, олицетворяющий для Гаврика непревзойденную праздничную красоту; может пересечь дорогу большой локомотив, чьи стремительно мелькающие литые колеса наполняют мальчишеские души восторгом и изумлением. Можно увидеть и многое другое, что свято (как и в том заколдованном лесу) в памяти ребенка. Не говоря уже о находке множества разбросанных на дороге папиросных коробок, которые все одесские мальчишки собирали для игры в картинки. Не преждевременно повзрослевшие юные старички, а живые, настоящие мальчишки встречаются с нами на страницах катаевской повести. Поэтому в то мгновение, когда матрос-«потемкинец», спасаясь от конных стражников, проскользнет внутрь дилижанса и взрослые остолбенеют от неожиданного вторжения и возможности опасных его последствий, Петя больше всего ужаснется тому, что матрос полезет под скамью, где спрятаны его, Петины, летние коллекции бабочек, жуков, ракушек и крабов.

В отличие от Петиной, жизнь Гаврика полна трудов и забот — совсем как у взрослого человека. В повести мы узнаем о таких его поступках, которые не каждому взрослому по плечу. Да и немудрено — скажет писатель. «Мальчик жил среди рыбаков, а одесские рыбаки, в сущности, мало чем отличались от матросов, кочегаров, рабочих из доков, портовых грузчиков, то есть самой пищей и самой вольполюбивой части городского населения». Исполнень, незаметно в Гаврике росли, развивались такие качества, которые присущи были Родиону Жукову, брату



Гаврика Терептию,— людям, поднявшимся на борьбу с самодержавием,— осмотрительность, зоркость, смелость, стойкость, готовность на риск. Не забудем, однако, напоминает Катаев, что Гаврик был всего лишь девятилетним мальчиком и для него одним из самых больших удовольствий было все-таки скитаться по улицам, заглянуть в тир, полюбоваться на чудесное ружье «монтекристо», поглазеть, как из него стреляют, а если позволит хозяин тира, и самому прицелиться в японский крейсер.

Вообще в поэтике «Паруса...» мальчишеские прогулки-путешествия Пети и Гаврика играют особую роль и нам помогают лучше понять, представить некоторые секреты живописного катаевского мастерства. Зрительное впечатление у Катаева почти всегда первичное. В «Парусе...» все, что увидено глазом, пусть даже мельком,— внешность человека, уголок обстановки — увидено в цвете, запоминается в цвете, найдет в повести оригинальное цветовое решение. Один пример наудачу. Вот конный стражник задерживает в степи дилижанс... «Храпящая морда лошади остановилась на уровне открытого окна. Крупные зубы грызли белое железо мундштука, травянисто-зеленая пена капала с черных, как бы резиновых, губ. Из нежных телесно-розовых ноздрей вылетало горячее дыхание, обдавая паром сидящих в дилижансе.

Черные губы потянулись к соломенной шляпе Пети».

Какое разнообразие цветов: белого, черного, зеленого, розового; и как точно, немногими словами передан нетерпеливый нрав разгоряченного животного: ни дать ни взять — сказочный конь-огонь, из ноздрей которого, как пламя, пышет обжигающее дыхание. Тут все зафиксировалось в памяти с конкретностью и отчетливостью осязаемого, чувственного восприятия. А если это не так, если в другом случае память не удержала рельефных подробностей, то и в этой размытости, туманности, сочетания цвета, света все-таки остается суть, контуры призрачного образа. Гаврик был круглый сирота. Отца своего совсем не помнил. Мать помнил, но еле-еле: «какое-то распаренное корыто, красные руки, киевское печатное кольцо на скользком, распухшем пальце и множество радужных, овальных пузырей, летающих вокруг ее железных гребенок».

Впрочем, зрительное впечатление, как правило, становится первоначальным, исходным. Оно вызывает цепную реакцию, дает толчок другим чувствам.

Опять сошлюсь на слова Катаева:

— Я вижу хмурое небо над головой и пишу, что оно было беспросветно-серым. Кожей рук и щек ощущаю холод. Груши на лотке уличного продавца подернуты изморозью. Я надкусываю одну, зубы начинает ломить. Короче говоря, я привожу в действие все пять моих чувств. Каждое из них по-своему реагирует на внешние возбудители, обогащая и расширяя таким образом живописную палитру.

Раскроем еще раз ту страничку «Паруса...», где Гаврик подходит к балагану, в котором помещается тир, и до него изнутри доносится звук слабеньких, отрывистых выстрелов. Остановившись у дверей, мальчик жадно вдыхает ни с чем не сравнимый синевато-свинцовый запах. Особый кисленький вкус чувствуется даже на языке. На этот раз цепную реакцию вызывали слуховые ощущения. Но к ним, обогащая палитру, тотчас подключаются цепкие и точные зрительные, вкусовые. Запах пороха неожиданно обретает цвет: синевато-свинцовый. А особый, кисленький и душистый вкус выстрела чувствуется даже на языке... Другой художник воспользуется совсем другими красками. И слова у него найдутся другие, быть может не менее выразительные. Однако, читая «Парус...», мы целиком попадаем под власть катаевского слова, под обаяние его видения мира, его ощущений, которые художник сумел внушить читателям и сделать нашими с вами тоже.

Вот и море, одного из равноправных персонажей повести, Катаев опишет не раз и не два, одинаково восхищая нас морскими пейзажами,— в погоду и непогоду, в бурю и штиль. Где-то в «Парусе...» говорится, что смотреть на море никогда не надоедает. «Оно всегда новое, разное, неожиданное». Но сказать такое, разумеется, легче, чем суметь описать море новым, разным, невиданным. Катаев умеет! И всегда по-новому: в такие мгновения, когда под свежим ветром море «становится вдруг темно-индиговым, шерстяным, точно его гладят против ворса», и когда в штормовую погоду «малахитовые доски прибоя, размашисто исписанные беглыми зигзагами пены, с пушечным громом разбиваются о берег».

«Я впервые увидел море благодаря Валентину Катаеву,— писал критик Ф. Кузнецов.— Это было глухим зимним вечером в далекой сибирской деревне при тусклом помаргивании коптилки (шла война)»<sup>1</sup>. Наверное, многим

---

<sup>1</sup> Кузнецов Ф. А он, мятежный...— Литературная газета, 1962, 2 июня.

читателям «Паруса...» в разных уголках нашей страны, отдаленным от моря тысячами и тысячами километров и никогда в жизни его не видевшим, Катаев помог заочно его полюбить и увидеть то ночью, то днем, при ярком солнце, «когда море во всю ширину горит под ним, как магний». Хотя, может быть, действительно пройдут годы, прежде чем читатель «Паруса...», впервые узнавший его в школе, разгадает секреты катаевского мастерства: где, как не в «Парусе...», сочетания не заштампованных и бесконечно далеких, но под пером Катаева неожиданно сблизившихся понятий придают нарисованным картинам выразительность, свежесть, яркость, особую катаевскую пластичность.

Много лет назад И. Бабель, прочитав «Белеет парус одинокий», с похвалой отзывался об авторе, назвав его «одной из больших надежд», и о книге, которая сделала очень много для того, чтобы вернуть литературу к скульптурности и простоте, к изобразительному искусству: «У нас почти не умеют показать вещь, а о ней очень многословно рассказывают, причем техника ужасающая»<sup>1</sup>. «Парус...» помогал не только сделать описания скульптурными, но и вернуться к поэтическому видению каждой вещи, пейзажа.

Однако здесь, наверное, самое время сказать, что щедрые катаевские описания природы, его поэтическое видение вещей и пейзажей — все это существует в повести не само по себе и отнюдь не изолированно. Ребенок растет, развивается, познает мир. И «Парус...» помогает постигать его в красках, звуках. Красивые завитушки Катаеву для этого не нужны, хотя на первый взгляд может показаться, что они не без пользы могли бы украсить книгу. У Катаева самым непосредственным образом и степь, и пляж, и виноградники входят в повествование, становятся его органической частью. И разумеется, море. Недаром впоследствии, продолжив историю Пети и Гаврика, автор назвал свою тетralогию «Волны Черного моря». Море выручает, спасает, прячет, помогает. Море кормит дедушку и Гаврика. Море расцветивается в день нелегальной маевки парусами и флагами рыбачьих шаланд, вышедших на праздник рабочей солидарности. С вольной морской стихией как бы соизмеряется все сущее, масштабы описанных в книге событий. Море всегда рядом, близко. Его синие ворота — вот они, всегда по соседству с героями книги.

<sup>1</sup> Бабель И. О творческом пути писателя. — Наш современник, 1964, № 4, с. 104.

Сам Катаев любил повторять, что никогда не был только изобразителем или только повествователем. В своем осмыслении действительности он всегда стремился как художник быть и тем и другим одновременно.

— Возьмите Юрия Олешу, — советовал Катаев. — «Если тщательно проанализировать все его зрительные схемы, то можно заметить, что каждая из них имеет свою особую повествовательную подкладку, канву. В них я слышу особую, неповторимую, чисто олешинскую музыку»<sup>1</sup>.

Пейзажи Олеси — не завитушки, не случайные декорации или безликий фон. И у Катаева повествовательная «подкладка» всегда активно включена в события, всегда имеет свою внутреннюю музыку:

— Просто так, зря, я ничего не описываю, — говорил он. — Каждое описание пусть «работает» на меня, на сюжет, на изображение главного. Одним словом, каждое изображение должно быть уравновешено описанием. С моей точки зрения, в соразмерности изобразительного и повествовательного скрыт «секрет прозы», некое «золотое соотношение». Я могу описывать комнату или часть обстановки комнаты, но не должен забывать о людях, которые здесь живут и на которых обстановка может влиять. Одним словом, изображая, я повествую о каком-то событии, или же, наоборот, повествую, как бы походя показывая, изображая некое событие.

Вспомним: в блистающих красотой и покоем морских и степных просторах с первых же страниц «Паруса...» мы уже ощущаем что-то тревожное. Грозный знак надвигающихся событий 1905 года. Только что вместе с Петей мы любовались идиллической картиной нескончаемого виноградного царства, над которым «бледно синело, почти обесцвеченное зноем, степное, пыльное небо». Но это само по себе прекрасное описание имеет свою повествовательную «подкладку». Вдруг из виноградных кустов на дороге появился конный стражник, раздался треск винтовочного выстрела. А чуть подальше, тоже из виноградных кустов, на дорогу выбрался матрос... Чистый морской горизонт на рассвете покрывается сумрачным дымом. Это из Констанцы в Севастополь возвращается черноморская эскадра, таща на буксире, как на аркане, схваченный мятежный броненосец «Потемкин». По пути па Ближние Мельницы поднимается тихая церковь с голубым куполом, висящим в светло-сиреневом пыльном небе. Поэтично ее изображе-

---

<sup>1</sup> Катаев В. Книга о мастере. — Новый мир, 1972, № 6, с. 264.

ние. Но Катаев не забывает о повествовательном элементе, который создает необходимое с его точки зрения «золотое соотношение».

Повествование представляет разительный контраст умиротворенному пейзажу. Неподалеку от церкви Пете и Гаврику встречаются солдаты конвойной команды с пашками наголо, а между ними арестант в кандалах. «В мире, который был создан, казалось, исключительно для человеческой радости и счастья, — в этом мире не все обстояло благополучно». Горькая мысль, которую автор не раз еще выскажет на протяжении своей повести, потому что многое в ней строится на резких контрастах. И даже простодушный Петя в конце концов начинает сознавать, что жизнь вовсе не такая веселая, приятная, беззаботная штука, какой казалась ему еще совсем недавно.

А Петины путешествия с Гавриком по городу, охваченному беспорядками, становятся все более рискованными. Меняется колорит. В первой половине повести гораздо чаще, чем во второй, мир освещался наивным, радужным взглядом несведущего гимназистика Пети Бачея, во второй — настороженным, требовательным взглядом маленького рыбака Гаврика, который с самого начала книги жил по другим законам, в другом измерении, чем его приятель Петя, а после того, как поселился в железнодорожной слободке Ближние Мельницы у старшего брата — «комитетчика» Терентия, вообще многое узнал, многое научился понимать лучше, глубже, о многом всерьез, по-новому стал судить. И это в свою очередь еще больше укрепляло в Гаврике сызмальства присущее ему чувство собственного достоинства, гордости рабочего человека.

У каждого из друзей свой мир, свои заботы, свои тайны, свои дела. У Гаврика — совсем настоящие, «взрослые». У Пети — очень еще детские, коротенькие: заботы и тайны ученика przygotowительного класса гимназии.

Может быть, поэтому Петя не скрывает секретов, не умеет держать их при себе. По дороге на Ближние Мельницы, захлебываясь от восторга и в лицах изображая все происшедшее, он рассказывает Гаврику о своих дорожных приключениях: про усатого шпика на пароходе «Тургенев» и про матроса, который — бабах! — только брызги полетели, — прямо с борта прыгнул в море.

Каких невероятных усилий стоит Гаврику в свою очередь не похвастаться Петьке, что таинственный матрос скрывается сейчас в дедушкиной хибарке. Охотно, с юмором, не забывая возраст Гаврика, Катаев описывает слож-

ную борьбу, происходящую в мальчишеской душе. Сколько искушений, какие муки! Кажется, и самому автору трудно было бы удержать язык за зубами, не проболтаться. Ведь перед тем, что знал Гаврик, все Петины приключения не стоили выеденного яйца! Вот только вправе ли Гаврик доверить свою тайну приятелю? Разве что намекнуть? Ну нет, сперва взять честное благородное слово, заставить перекреститься на церковь и даже приказать есть землю, что никому не скажет. Петя, который давно уже сгорает от любопытства, беспрекословно выполняет все требования Гаврика... Ох, до чего же весело и легко Катаеву с этими двумя одесскими мальчишками, которых он так хорошо знает и любит!

Возможно, в конце концов Гаврик бы проболтался — слишком велико искушение, — не повстречайся мальчишкам арестант в кандалах с двумя солдатами из конвойной команды. И тогда Гаврик решает промолчать. Маленький «боевик» берет вверх над озорным одесским мальчишкой. Промолчать! Так-то оно будет вернее.

Петя Бачей, хоть и пытается время от времени соперничать с Гавриком, всегда ощущает его превосходство над собой, он понимает, что Гаврик старше — не по возрасту, нет, по жизненному опыту, — что в присутствии Гаврика все понятия и вещи теряют свой первоначальный облик и обнаруживают множество новых качеств, до сих пор скрытых от Пети. И, восхищаясь Гавриком, завидуя Гаврику, Петя тянется к нему, хочет ему подражать и, вырываясь из тепличной атмосферы родительского дома с его годами налаженным бытом, традициями, привычками, оказывается сопричастным тому другому — грозному, тревожному, опасному миру, где живут и борются одесские железнодорожники, рабочий вагонных мастерских Терентий, «главный политический» матрос с «Потемкина» Родион Жуков, малофонтанские и среднефонтанские рыбаки... Больше того, однажды, выполняя вместо Гаврика обязанности связного, Петя пробирается через оцепленные кварталы города в осажденный солдатами дом и доставляет патроны рабочим-боевикам.

А Гаврик?

Оставаясь до конца книги таким же отчаянным девятилетним уличным мальчишкой, уже научившимся, однако, метко оценивать людей и события, что делает для нас его образ чрезвычайно живым и привлекательным, Гаврик в разгар революционных беспорядков, захлестнувших Одессу, становится деятельным помощником рабочих-боевиков.

Впрочем, узнав его характер, в этом можно было не сомневаться. И Катаев не сомневается: «Чем в городе было беспокойнее и страшнее, тем упрямее лез Гаврик в самые глухие и опасные места. Иногда Пете даже начинало казаться, что между Гавриком и беспорядками существует какая-то необъяснимая связь». Он храбр, самоотвержен. Не боится риска. Ему и рапьше никто не мешал ходить по любым дворам. Он был свободная птица. Весь город принадлежал ему. И он этим пользовался. Не зря после выхода «Паруса...» критики в печати и устно стали называть Гаврика ближайшим родственником Гавроша, героя парижских баррикад из романа «Отверженные» Виктора Гюго. Но разумеется, Гаврик ни в чем не повторял и не копировал Гавроша. Он не был разыгран «перстами робких учениц».

Вот, выполняя поручения Терентия, Гаврик посещает конспиративные квартиры, получая мешочки с патронами для забастовщиков. Вот, прикидываясь несмышленным, дурачком, ловко водит за нос усатого шпика. Вот, корчась в руках разъяренных полицейских, кричит диким голосом брату Терентию и его товарищам: «Тикайте!» Вот у Большого Фонтана поджидает бежавшего из тюрьмы матроса, который на новой дедушкиной шаланде сейчас уплывет в Румынию. И каждый раз, чуть-чуть по-новому наводя на резкость, Катаев рельефно высвечивает в портрете мальчика ту или другую черточку: откровенность и лукавство, беспечность и предусмотрительность.

А вот, проснувшись на берегу возле шаланды, где он спал, подложив под голову гладкий морской камень, Гаврик пойдет умываться и так громко высморкается в море, что несколько головастых мальков, безмятежно заснувших под берегом, брызнут в разные стороны, вильнут и пропадут в глубине. Маленькая, озорная подробность. А дальше для юного рыбака начинается новый нелегкий трудовой день...

Тем временем Петя, проснувшись в мягкой постели, с удовольствием будет прислушиваться к долетающим до него звукам: легко гремят в столовой венские стулья, музыкально звучит полоскательница, в которой моют поющий стакан, и не прекращается ни на минуту за окном пение разносчиков, этих дворовых гастролеров, каждый из которых исполняет свою короткую арию и чьи мягкие баритоны и теноры так не похожи на грубые, крикливые голоса торговков рыбной снетью на одесском «приводе»... Удивительно виртуозно написаны в «Парусе...» контраст-

но сменяющие друг друга эпизоды жизни Пети и Гаврика. Но где бы ни пролегалла граница, разделяющая два мира, всякий раз Петя будет ее нарушать, переходить, вовлекаемый Гавриком в бурный круговорот не слишком-то ему понятных событий и дел, сегодня набивая ранец «ушками», завтра, охваченный азартом опасности, опорожняая его и наполняя мешочками с патронами.

Среди разных качеств — и комичных, и симпатичных, и трогательных — есть у Пети одно, очень драгоценное. Много лет назад его особо выделила критик Вера Васильевна Смирнова в статье «Об одной классической советской детской книге». Это качество, «хотя сам Петя не подозревает о его существовании и о значительности его для человека», — умение «замечать и остро чувствовать красоту мира, природы, вещей, людей»<sup>1</sup>, особую восприимчивость к поэзии.

Как истинный мальчишка, Петя присматривается к следам на пляже и читает их по-майнридовски, проникающим глазом искателя приключений и разгадывателя тайн, определяя по серым угольям и выброшенным на берег предметам, кто ночью приставал к берегу на лодке и варил на костре пищу, а кто проплыл мимо. И на пароходе «Тургенев», продолжая свои розыски, Петя будет неотступно следовать за показавшимся ему странным усатым человеком, ломая себе голову над тем, кто же он? И, может быть, еще не зная слова «шпик», Петя уже догадывается, что Усатый — переодет...

Но сейчас мы говорим не об этой ребяческой игре в следопыта, а об особой Петиной восприимчивости к красоте мира. Катаев, не скупясь, щедро одарил Петю собственным обостренным зрением, слухом, осязанием. С поправкой на возраст юного героя повести? Да, конечно. Обостренная восприимчивость не отяжелила этот образ. Напротив, только придавала дополнительную прелесть детским впечатлениям, наблюдениям, восторгам.

Помните, когда Петя, нырнув с открытыми глазами в море, вдруг увидел в дивном мире подводного царства стайку морских коньков. «С точеными мордочками и грудками — ни дать ни взять шахматный конь, но только с хвостиками, закрученными вперед, — они плыли стоймя, прямо на Петю, распушив перепончатые плавники крошечных подводных драконов». Какое поэтическое, чисто

---

<sup>1</sup> Смирнова Ю. О детях и для детей. М., Детская литература, 1967, с. 186.



катаевское описание. А в то же время веришь, что это мы глазами Пети любуемся крошечными подводными драконами — крупными, красивыми, один в одного, и что Петя испытывает не только мальчишескую радость охотника, у которого до сей поры в коллекции был всего один морской конек, и то какой-то сморщенный, трухлявый, но и чистый восторг от встречи с маленьким чудом природы.

Гаврик, в отличие от Пети, может лишь распугать всех обитателей дивного подводного царства. Ему не до красот природы. Его натура — полная противоположность поэтической натуре Пети. Критик В. Кардин верно заметил: «С Петей входит в повесть мальчишеская поэзия моря, поэзия лермонтовских строк, с Гавриком — поэзия рыбацкой шаланды, одесского рынка, далеко ведущих приключений. Тоже романтика, но поневоле заземленная житейской прозой, однако сохранившая свои крылья, способность к высокому парению»<sup>1</sup>.

Если бы... если бы не суровые обстоятельства жизни! Ну, скажите на милость, какое было дело его измученной и оскорбленной ребяческой душе в тот поздний час, когда дедушку увезли в участок, до роскошной августовской ночи, осыпающей Гаврика звездами? Эта ослепительная красота наверняка могла привести в восторг Петю, но его, Гаврика, не имела власти сделать счастливым.

Мечтательный фантазер Петя и деятельный, совсем не склонный к мечтательности Гаврик — каждый по-своему входят в повесть Катаева, сохраняя свои особенные, привлекательные черты мальчишеского характера, естественность и непосредственность ребяческого поведения в самых различных ситуациях. Не только в проказах, шалостях, играх, стрельбе из рогаток, но и в ту критическую минуту, когда Гаврик выходит на связь с забастовщиками, выполняя поручения брата Терентия. А это требует от мальчика недюжинной отваги и осмотрительности настоящего мужчины. Или когда Петя, преодолевая ужас, продирается сквозь казачью сотню со своим ранцем, набитым патронами, и громадные казачьи лошади теснят его, напирая со всех сторон.

Как часто герои книг для детей и о детстве лишены подкупающих читателя прекрасных душевных качеств, которыми сполна наделены Петя и Гаврик. В этом смысле замечательные катаевские мальчишки, придя к своему полувековому юбилею, для многих авторов детских и юно-

---

<sup>1</sup> Кардин В. Парус и море. М., Художественная литература, 1982, с. 51.

пешких книг или книг о юности по-прежнему остаются примером и образцом. Ведь «скелетоподобные» книги, о которых с горечью и негодованием говорил когда-то Маршак, сетуя на то, что детская литература все еще норовит «отделываться жалкой мелочью нравоучений, переходящей из кармана в карман»<sup>1</sup>, не перевелись до сих пор. А катаевские мальчишки все написаны с огромной душевной отдачей, нежностью, светлым юмором и озорством.

Мне кажется, все они, не задумываясь, повторили бы вслед за Томом Сойером и его приятелем Джо Гарпером, что скорее согласятся сделаться разбойниками в Шервудском лесу на один год, чем президентом Соединенных Штатов на всю жизнь. Вот была бы скука! Я говорю сейчас обобщенно — «мальчишки», потому что дорогие романтические мальчишки Катаева Петя-первый в «Парусе...» и Петя-второй в «Катакомбах», Гаврик, сын полка — Ваня Солнцев, Валя — юный герой «Волшебного рога Оберона» — это постоянная тема катаевского творчества, которая сама по себе может стать предметом отдельного увлекательного исследования.

С доброй, ласковой улыбкой, охотно прибегая к уменьшительным прилагательным и не опасаясь упреков в сентиментальности, Катаев напишет про открытый квадратный ротик Павлика, его зарезанную мордочку и ладошки кувшинчиком, про две знаменитые Петины макушки, которые, несомненно, сулят ему счастливую судьбу, про маленькое пестрое лицо Гаврика с лиловато-розовым носиком, облупленным, как молодая картофелинка, и про деловую походку Гаврика, когда, шлепая по горячей тропинке, он оставляет в пыли отчетливые отпечатки маленьких ножек со всеми пятью пальцами. Но главное все-таки то нескрываемое уважение, с которым писатель относится ко всему хорошему, настоящему, что уже так щедро успело проявиться в детских душах и помогло предугадать будущие взрослые биографии Гаврика и Пети задолго до того, как были написаны «Катакомбы». Вот почему автору ни чуточки не страшно выставлять своих героев даже в невыгодном для них свете. В конечном счете, хорошее все равно возьмет верх, одолеет.

Увлечшись модной среди одесских мальчишек игрой в «ушки» и, как азартный игрок, совершенно запутавшись в долгах, Петя Бачей опустошает копилку младшего бра-

---

<sup>1</sup> Маршак С. Воспитание словом. М., Советский писатель, 1964, с. 525.

тишки Павлика, а до этого совершает другие мелкие плути и разные мошенничества, в надежде раздобыть деньги для отыгрыша. Он может быть нечестным по отношению к горячо почитаемому папе и нежно любимой тетечке, обманывать их, чего, кстати, никогда себе не позволит в отношениях с бабушкой Гаврик, потому что на плечи Гаврика уже легли трудные заботы о куске хлеба для себя и для деда. Иначе им не вытянуть, не выжить. Но если даже Петя ведет себя плохо, неправильно — раскаивается он по-доброму, так что наши к нему читательские симпатии не колеблются. Не забудем, что Пете, как самому надежному своему другу, Гаврик принес после разгрома одесского восстания оставшиеся патроны, чтобы Петя припрятал их до лучших времен. Когда же разгневанный отец извлек из Петиного ранца мешочки с злополучными «ушками», а на самом деле, сам того не ведая, с револьверными патронами и, широко, нервно шагая, быстро и брезгливо, как дохлых котят, понес мешочки к плите, сколько в Петинем отчаянном возгласе: «Папочка! Папочка! Папочка!» — было детского и недетского страха, мольбы, отчаянья, что не смог оправдать доверия Гаврика, не припрятал патроны:

«Отец грубо оттолкнул Петю, затем шумно сдвинул кастрюлю и, яростно пачкая сажей манжеты, сунул мешочки в пылающую плиту.

Мальчик замер от ужаса.

— Тикайте! — закричал он не своим голосом.

Но в этот миг в плите застреляло. Раздался небольшой взрыв.

Из конфорки рванулось разноцветное пламя. Лапша вылетела из кастрюльки и прилипла к потолку. Плита треснула. Из трещин повалил едкий дым, в одну минуту наполнивший кухню».

Все подробности этой маленькой сценки к месту. Все очень наглядно представляется. И все очень серьезно. В то же время серьезность не исключает ни легкости, ни забавности тона. А это всегда по душе особенно юным читателям книг. Надо же, чтобы навзрыд рыдающий Петя в минуту отчаяния и страха выкрикнул совершенно не подобающее мальчику из интеллигентной семьи слово, подхваченное в лексиконе Гаврика:

— Тикайте!

Но возле хибарки бабушки, обложенной городовыми, оно прозвучало в устах Гаврика драматически, как сигнал тревоги и предостережение, а на кухне семьи Бачей —

скорее юмористически, окрасив улыбкой трагикомическое повествование.

Юрий Олеша, перечисляя книги, ставшие знаменитыми книгами для детей и для юношества, писал, что не так легко было добавить «к этой немноготомной, гордо замкнутой библиотеке новые...»<sup>1</sup>. Сам Олеша дал к ней роман-сказку «Три толстяка». Валентин Катаев — «Белеет парус одинокий», книгу уже давно и заслуженно занявшую почетное место на полках детской «Золотой библиотеки».

И все-таки... «Парус...» мог ведь остаться веселой, трогательной романтической — что само по себе не так уж и мало, — но все же камерной книжкой о приключениях и забавных ребячьих шалостях двух закадычных друзей, Пети и Гаврика, не будь в ней острейшего ощущения истории, времени. Не говоря уже о Гаврике, даже простодушный Петя невольно чувствует себя причастным истории. Все чаще и чаще он сталкивается с насилием, жестокостью, грубым произволом, видит вокруг себя много обидного, оскорбительного, недостойного, такого, о чем раньше не подозревал, не догадывался. И все эти факты подтягиваются один к одному, заставляя о многом задумываться: «Потемкин», матрос, случайно подслушанный ночной разговор взволнованной, негодующей тети с папой о России, «истекающей кровью и слезами», и судьба дедушки Гаврика, когда, оказывается, можно безнаказанно засадить в участок не пьяницу, не вора, а такого замечательного старика, да еще избивать его.

Это овладевающее героями повести сознание несправедливости, царящей в мире, ожидание чего-то большого, важного, приближения великих перемен, с которыми прямо связываются многие события «Паруса...», помогло ему стать книгой широкого дыхания. Тема революции соединяется здесь с поэтической темой открытия мира, блистающего всеми первозданными красками и прихотливо расцвеченного детской фантазией. Открытия мира и одновременно его узнавания: с наглой, оскорбляющей роскошью одних и нищетой других — мира, где живут, действуют, борются комитетчики, боевики, революционеры-подпольщики, такие замечательные люди, как рабочий-стачечник Терентий и матрос Родион Жуков.

Разумеется, нет у них времени возиться с мальчишками и уделять им внимание. Но, быть может, сами того не

---

<sup>1</sup> Олеша Ю. Ни дня без строчки. М., Советская Россия, 1965, с. 219.

подозревая, в глазах Гаврика и Пети они становятся настоящими героями. И самое прекрасное — героями живыми, не искусственно сконструированными.

Правда, добродушно-грубоватое, тронутое оспой лицо Терентия мало о чем говорило бы даже пылкому воображению Пети: обыкновенный мастеровой-рабочий, если бы не атлетическая фигура Терентия, сильная и в то же время грозная, если бы не сжатые его кулаки, спокойная уверенность и решительность! Матрос — совсем другое дело. Матрос так таинственно появляется и так внезапно исчезает, что с самого начала внушает страх, восторг, удивление. И всякий раз, наряженный в другую одежду, он оказывается почти неузнаваемым. Поди узнай его в люстриновом картузике с пуговкой, вроде тех, какие носят мастера в праздник, или в вышитой батрацкой рубашке, то в приличном драповом пальто и в фуражке с молоточками, то с франтоватой тросточкой, в шикарных кремовых брюках и твердой соломенной шляпе-канотье.

А попробуй узнай в нем матроса-«потемкинца» Родиона Жукова, который в 1925 году появился на страницах одноименного рассказа Катаева, приуроченного к 20-летию первой русской революции. Тоска по родине гнала Родиона из Румынии домой. Он вернулся, надеясь поднять восстание среди своих, поджигать помещичьи усадьбы, но так и не нашел ни с кем контакта. В критике отмечалось, что в пору расцвета нэпа, когда многие люди занялись собственным обогащением и, казалось, позабыли о революции, тема «Родиона Жукова» стала очень актуальной, хотя сюжет рассказа и относился к событиям двадцатилетней давности. Заманчивая версия. В конце концов, «блеск крутящегося, как фейерверк, города», с праздной толпой, крикливыми продавцами и проститутками на улицах, и впрямь мог быть списан в 1925 году с натуры.

Но можно предложить и другое объяснение. Либеральные краснобаи, именующие себя марксистами и разглагольствующие о пробуждении от тысячелетнего сна народных масс, — что им за дело до народных масс и Родиона Жукова? Не вчера они появились на свет божий и не сгинули со света, когда Катаев писал свой рассказ. И это тоже была живая реальность, с которой столкнулся матрос. Выходит, не на кого было рассчитывать Родиону Жукову, анархическому бунтарю-одиночке. С революционным подпольем не связался — не сумел? Не успел? Значит, рано или поздно обречен был попасться в когти усатого шпиона, которого потом, в «Парусе...», так удачно провел.

Как же сильно переменялся Родион Жуков, шагнув из рассказа в повесть! Совсем по-новому, по-другому представил его себе Катаев. Разве что голубой якорь, вытатуированный на руке Жукова, рассеивает всякие сомнения насчет того, что Жуков в рассказе и Жуков в повести оба пришли с «Потемкина». Ведь в повести Жуков становится талантливым организатором и пропагандистом, хорошо усвоившим все тонкости работы в условиях строжайшей конспирации.

Среди множества людей, посещавших Терентия па Ближних Мельницах, и даже среди комитетчиков, матрос, без сомнения, был самый главный, самый опасный гость. Всегда преследуемый полицией и всегда неуловимый.

Вот какие бесстрашные люди задумали великое, святое дело — «драться за свободу». Да только ли комитетчикам оно было по размаху и по плечу! Были рыбаки, празднующие Первомай прямо в море. Была молчаливая, внушительная демонстрация — сотни рыбаков, мастеровых, рабочих-железнодорожников, следующих до самого кладбища за гробом дедушки, забитого до смерти в полицейском участке. Был хозяин тира — владелец четырех знаменитых «монтекристо», внушающих восторг Гаврику и всем его ровесникам. Настигнутый казаками, этот человек с красным флагом под мышкой героически погибает, зарубленный пашками на глазах Пети и Гаврика.

Очень повезло Пете Бачею, что, на зависть другим мальчишкам, он помогал Терентию и даже познакомился с легендарным матросом, конечно не так близко, как Гаврик. До Гаврика далеко. Гаврик среди комитетчиков был своим. Достаточно было его рекомендации: «Это Петька с Канатной, угол Куликова поля. Учителя мальчик. Ничего», — чтобы к Пете отнеслись с доверием. И со временем Петя это доверие оправдывает, оказавшись вместе с Гавриком «на подхвате» у таких необыкновенных людей, как матрос.

И время-то какое необыкновенное!

Правда, «жгучее чувство радости и страха» всякий раз охватывает Петю, когда он встречается Терентия. Про матроса Родиона Жукова уж и не говорим. Но мальчик хорошо знает: для него и Гаврика нет ничего важнее и ответственного, чем помогать этим могущественным и таинственным взрослым в том, что они делают. Не жалея сил. Выполнять все поручения Терентия и Родиона Жукова.

«И не дрейфить!» — как любил говорить Гаврик другу своему Пете.

## БАГРЯНЫЙ ОТБЛЕСК НА СТРАНИЦАХ

Под тетралогией «Волны Черного моря» стоят две даты, соединенные черточкой: «1936—1961». Это не значит, что на протяжении четверти века Катаев писал одну только эту книгу. Но к ней он постоянно возвращался, тщательно обдумывал. Давно уже был переведен на десятки языков и отправился в далекое плавание по свету «Парус...». А Катаеву казалось, что история Пети и Гаврика еще не исчерпана. Что станет впоследствии с простодушным гимназистом Петей Бачеем? Как сложится будущая судьба Гаврика, у которого с малых лет установились свои, особые, «взрослые» отношения с жизнью? Одним словом, Катаеву хотелось продолжить повесть. И хотя он пока неясно различал «даль свободного романа», а тем более замысел будущего цикла «Волны Черного моря», намерение вернуться к судьбам Пети и Гаврика в нем постоянно поддерживали своими письмами читатели. Они просили и даже настаивали — продолжить.

Непосредственно к «Парусу...» хронологически примыкает «Хуторок в степи». Однако пройдет долгих семнадцать лет, прежде чем «Хуторок...» будет написан. После «Паруса...» Катаев работал над повестью «Я, сын трудового народа...». Потом все планы смешала война. Другие темы и другие образы — и среди них замысел романа «Катакомбы», подсказанные событиями военных лет и встречами на фронтовых дорогах, занимали его в ту суровую пору. Не Одесса 1910—1912 годов, не хуторок в степи, а Одесса 1942—1944 годов с повзрослевшими Петей и Гавриком, активными участниками антифашистского подполья, Одесса оккупированная и освобожденная владела воображением писателя. Вместе с повестью «Сын полка», с фронтовыми рассказами и очерками «Катакомбы» составили катаевскую прозу «сороковых пороховых». Но первой военной вещью в этом ряду можно, пожалуй, назвать повесть последних предвоенных лет — «Я, сын трудового народа...» (1937).

Эту книгу Катаев считал выполнением своего рода социального заказа. В «Правде» писателя познакомили с документами из редакционных сейфов, относящимися к периоду германской оккупации на юге России в 1918 году. В папках были собраны приказы генерала Гофмана, командующего германскими оккупационными войсками, хранились донесения партизан, вырезки из газет той поры. «Познакомившись с этими материалами, — вспоминал Ка-

таев, — я вдруг ощутил в себе «магическую вспышку» и так же стремительно, как «Парус...», — написал «Я, сын трудового народа...»<sup>1</sup>.

Воздух уже был насыщен грозовой атмосферой. Чувствовалось приближение новой войны. Ее опасность ощущали многие. И повесть Катаева предостерегала, напоминала, адресовалась непосредственно к патриотическому чувству читателей. Перебирая документы, писатель вольно или невольно воскрешал и собственные воспоминания о тяжелых годах первой мировой и гражданской войн, многое увидел как бы изнутри и, перевоплощаясь в своих героев, хотя, может быть, с меньшей долей приближения, чем к Пете Бачею, многое пережил заново. Во всяком случае, имена некоторых персонажей повести Катаев не стал выдумывать, включая имя braveго бомбардира-наводчика Семена Котко. Легче было писать, взяв подлинные имена солдат шестнадцатого года, воевавших под Сморгонью, прошедших с Катаевым дорогами сражений по Румынии, служивших в одной с ним артиллерийской батарее на Карпатах подносчиками снарядов, бомбардирами, заряжающими, командирами орудий.

Задумывая повесть «Я, сын трудового народа...», Катаев, как всегда, искал новую форму, органичную замыслу. Уже приобрели широкую известность у читателей «Растратчики», «Время, вперед!», «Белеет парус одинокий». Однако форма сатирической повести и лирической — о детстве, форма производственного романа-хроники для этой книги не годились. Опять Катаев искал что-то совсем другое, новое, не похожее на прежнее. Это было неизменным принципом, установкой («Нельзя заготавливать кирпичи один раз и на всю жизнь»). И новое нашлось. Повесть «Я, сын трудового народа...» складывалась в духе народных сказов и поэтических легенд про излюбленного фольклором героя — толкового, удалого солдата, смышленного, бойкого, храбреца из храбрецов. Стихия сказа пришлась Катаеву по душе.

Не с чужих слов во всех подробностях передал он живописные народные украинские обряды и сельские обычаи. Крестьянские свадьбы Катаев видел не раз, слышал старинные песни и в своей повести воспроизвел чуть ли не с дотошностью этнографа и, уж во всяком случае, с хорошим знанием — обряд обручения, придав особую кра-

---

<sup>1</sup> Катаев В. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., Художественная литература, 1986, с. 519.



сочность рассказу — начиная с традиционного сватовства — «заручения» жениха с любимой девушкой, «змовин» — посещения родителями невесты дома жениха, выборов «светилки» — юной, хорошенькой распорядительницы свадьбы.

Но основу этого сказа составляла суровая быль, неприкрашенная социальная действительность. И время было выбрано жестокое — оккупация Украины немцами.

Шел с фронта мировой войны бомбардир-наводчик Семен Федорович Котко, шел домой в родное село. Там остались сестра и мать. Там, как водится в народных сказках, Семена дожидалась писаная красавица-невеста чернобровая Софья. Целые четыре года дожидалась. Вот и настала наконец счастливая пора: обвенчайся, солдат, начинай поднимать хозяйство! Самая пора заняться полезным трудом — пахать землю, сеять хлеб, выращивать скот. Однако пришлось Семену Котко снова стать бомбардиром полевой трехдюймовой. «Шел солдат с фронта, а пришел обратно на фронт», потому что немцы решили задушить на Украине советскую власть и в упорной борьбе предстояло отстоять ее завоевания.

Новая форма, новый материал и на этот раз требовали обновления всей словесной структуры. Ориентиром стал поэтичный украинский фольклор. Русская речь перемешалась с немецкой, польской, со словечками и оборотами, вошедшими в «тутошний» обиход чуть ли не со времен суворовских солдат. Но главное для Катаева все-таки — романтическая приподнятость и юмор народной речи, во многом определившей образный строй книги, окрасившей ее интонациями украинской мовы, ее музыкальностью, лирикой, иронией. Напомним, что мать Катаева, Евгения Васильевна, была коренной украинкой и род Бачеев даже восходил к Запорожской Сечи. А может быть, в какой-то степени писатель опять становился тут «гогольянцем»? Может быть! Но если так, в новой повести он чаще обращался к Гоголю-поэту, Гоголю-сказочнику, автору «Вечеров на хуторе близ Диканьки», чем к Гоголю-сатирику.

Кстати, контрастные переходы от лирики к юмору, от юмора к гротеску, сочетания сочных бытовых сцен, красочных украинских обрядов и обычаев с романтикой героической пародной борьбы в духе традиционных народных песен и легенд привлекли к повести Катаева композитора Сергея Прокофьева. Многие здесь оказалось близко Прокофьеву, и прежде всего возможность сочетать в музыке оперы, как и в повести, самые противоположные

краски. «Тут и любовь молодежи, и ненависть представителей старого мира, и героизм борьбы, и слезы об утратах, и веселые шутки, свойственные украинскому народу»<sup>1</sup>.

Проза Валентина Катаева — пример музыкальности, отмечал режиссер Борис Покровский, постановщик оперы «Семен Котко» (по имени главного героя повести) на сцене Большого театра: «везде была музыка, одухотворяющая слово. Оно не могло не привлечь такого композитора, как Сергей Прокофьев»<sup>2</sup>.

Все-таки выражение «сюжетник», которым Катаев обмолвился в одном интервью: «В молодости меня считали сюжетником», — можно отнести и к повести «Я, сын трудового народа...». Иные изобразительные возможности, иное отношение к сюжету — характерные черты «нового» Катаева, Катаева последних десятилетий.

Поначалу композиция повести эпически замедленная, описания деревенских вечеров, тайных свиданий Семена и Софьи дают как бы широкий запев. Мимоходом вспоминаются боевые действия русских войск на румынском фронте, контрнаступление превосходящих сил Макензена, солдатская жизнь на передовой — все то, что, как мы теперь знаем, было своего рода конспектом будущих батальных сцен в последних произведениях Катаева — «Кладбище в Скулянах» и «Юношеский роман». Однако постепенно история любви Семена и Софьи начинает развиваться по нарастающей, и неожиданные, непредвиденные повороты сюжета приобретают решающую роль в судьбах героев.

Вспомним еще раз, какое множество «вдруг» подстерегало Петю и Гаврика в «Парусе...». Вдруг в степи появлялся беглый матрос с «Потемкина», вдруг возникал, как ищейка, усатый сыщик, идущий по следу матроса, вдруг матрос выплывал в открытом море возле шаланды дедушки и внука и т. д. Но если в «Парусе...» действие двигалось с пинкертоповской стремительностью, это ничуть не мешало автору оставаться поэтом и живописцем. Как проныцательно писала критик и драматург Тамара Габбе, Катаев мог останавливаться в любом месте фабулы, где ему хотелось. Однако все эти остановки никогда не казались читателю глухими полустанками, куда его завезли неизвестно зачем. За каждым описанием читатель чувствовал

<sup>1</sup> Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М., Госмузиздат, 1961, с. 235.

<sup>2</sup> Покровский Б. Проза его — это музыка. — Советская культура, 1986, 17 апреля.

какое-то готовящееся событие, и поэтому его внимание ни на минуту не ослабевало<sup>1</sup>.

В обновленной прозе Катаева все «вдруг» будут продиктованы сцеплением внутреннего ассоциативного ряда. Но в повести «Я, сын трудового народа...», по-прежнему оставаясь поэтом и живописцем, Катаев еще будет придерживаться прежнего принципа: выдвижение на передний план внешних, событийных «вдруг», о чем позднее, в разговоре, сам отзовется весьма самокритично:

— Как естественно и закономерно, — размышлял он, — глядится встреча Пугачева с Гриневым в «Капитанской дочке». А у нас, грешных, все выходило каким-то криминалом. Через ткань поэтического сказа плохо пропускались приемы романов-приключений. Не так, как в «Парусе...». Хуже. Но я приучился писать в манере сюжетника, «беллетриста».

Вспомним, однако, и другое. Время, к которому обращался Катаев, было бурное, необычное, взрывчатое, время революционных сдвигов и переломов, когда в судьбах людей самые непредсказуемые «вдруг» незачем было придумывать беллетристу, да он, пожалуй, искуснее бы и не придумал. Это становилось повседневностью, жизнью, бытом.

Старинная вражда между Семеном Котко и сельским богатеем фельдфебелем Ткаченко, отцом Софьи, который твердо убежден, что захудалый жених не ровня его дочери, и всячески препятствует их браку, надеясь породниться с кем-нибудь побогаче, повыше, чем бедняк Семен, составляет лирико-драматическую основу повести, неотделимую от драмы социальной, народной, обусловленной драмой оккупации Украины.

Обращение Центральной Рады к Германии с призывом начать вооруженную интервенцию против большевиков, которых Ткаченко всегда ненавидел лютой ненавистью, для него, Ткаченко, как нельзя кстати. Открывается заманчивая возможность выдать Софью за вновь объявившегося в селе, после прихода оккупантов, крупного землевладельца-помещика Клембовского. Народная трагедия оборачивается и личной трагедией для Семена и Софьи. Видимо, не суждено им соединиться, стать мужем и женой, зажить счастливо, свободно, по-человечески.

— Была у меня какая ни есть хата, и хозяйство, и земля... А теперь, выходит дело, — горюет Семен, — нале-

<sup>1</sup> См.: Габбе Т. Повесть о детстве и повесть для детей. — Литературный критик, 1939, № 8-9, с. 181—182.

тели на нас, откуда ни возьмись, те злыдни, стали поперек крестьянской жизни и выжидают меня от моего счастья к чертовой матери... Так нет же, злыдни, не дожидаетесь вы такого позора.

И тут-то события повести, как бы набирая энергию, начинают порой даже теснить друг друга.

...Во весь опор скачут кони. И природа, как в народной эпической поэзии, действует словно бы заодно с людьми. Навстречу добрым коням, высоко над жнивьем, распустив гривы и надув белоснежные груди, летят в пустынном небе кочевые табуны облаков.

— Микола, погоняй не жалей!

Пена срывалась с лошадиных морд, улетала вверх и садилась в степи на бессмертники.

Кровавая звезда Марс показалась в небе.

Это Семен Котко мчится спасти свою невесту. В час венчания Клембовского с Софьей врывается Семен в сельскую церковь и, угрожая «лимонками», зажатыми в обеих руках, похищает Софью прямо из-под венца с ненавистным ей Клембовским.

Но далеко уйти не удастся. Действие разворачивается по законам лихо закрученного приключенческого фильма.

Бричку с беглецами перехватывает конный разъезд гайдамаков. Пленников возвращают в село. Не миновать бы Семену Котко петли, если бы не проворная его сестренка Фроська. Незаметно вскочив на лошадь, она мигом успевает домчаться до партизанского лагеря. И вот уже партизанские сотни спешат Семену на выручку. Объединенный гайдамацко-немецкий отряд отступает. А Семен Котко возвращается в строй и принимает свое дорогое полевое трехдюймовое орудие, то самое, с которым прошел всю войну.

Первая половина повести с ее широким эпическим запевом, с поэтичными картинками народной жизни и стремительная вторая — о жестокости оккупантов и действиях народных мстителей, — построены на резких, контрастных противопоставлениях. Каждая по своему, но обе одинаково выразительны. Стремительная и, как мне кажется, несколько облегченная, похожая на приключенческий фильм концовка, быть может, несколько выбивается из общей стилистики этой вещи. Зато юному читателю тут уж, действительно, даже дух перевести некогда.

Люди у Валентина Катаева получились живыми. Они умеют любить и ненавидеть, сердиться, грустить, шутить, смеяться, печалиться, умеют, как Софья, постоять за себя,

за свое счастье. Ткаченко никогда не приходило в голову, что Софья может быть такой решительной, что она осмелится воспротивиться его отцовской воле. Говорят герои повести метким, сочным, образным языком, иногда поднимаясь до патетики, иногда с юмором, с веселыми присказками, одним острым словом «припечатывая» человека, да так, что тот и не найдет, что возразить.

Сыплет озорными, веселыми «дразнилками» задорная, всеведущая Фроська. Семену нипочем не переиграть сестренку и не переспорить. Бывший матрос Черноморского флота Царев в речах быстр, решителен, крут. «Всякие формальности и волокита были ему хуже черта». Или вот, например, большевик Трофим Ременюк, первый председатель сельского Совета, казненный вместе с Царевым немцами за отказ выполнить приказы военного командования. В повести «Я, сын трудового народа...» Ременюк фигура эпизодическая. Но вольно или невольно к Трофиму Ременюку сходятся многие нити повествования. Не очень-то он словоохотлив. Но каждому слову знает цену. Каждое умеет взвесить. В его кратких и всегда точных репликах, в его суждениях о добре и зле угадывается характер сурового, требовательного и в то же время живого, отзывчивого к чужой беде человека, готового протянуть односельчанину руку помощи. Обязанности председателя сельсовета и Семенова свата на змовинах он исполняет одинаково ревностно. У этого человека, отбывшего семнадцать лет царской каторги, казалось, потерялось все крестьянское. Что ему до церемонии змовин? Но все равно сельские обычаи почитал и помнил очень хорошо. И написан председатель у Катаева с охотой, от души, а то, что пишется с охотой, и читателю внушает интерес и симпатию.

«Я, сын трудового народа...» — повесть, посвященная событиям гражданской войны, стала книгой современной и остроактуальной. Во всяком случае, книгой лишь относительно исторической. И не потому, что несколько приличный, явно конъюнктурный ее эпилог доведен до середины 30-х годов, когда постаревшие Семен Котко и Софья наблюдают парад на Красной площади, а потому, что война с гитлеровской Германией придала этой книге новое звучание. В ней народ уже сражался с немцами...

В свое время критики упрекали Катаева за то, что созданные им на основе устной, фольклорной традиции характеры получились более однозначными, чем те, которые создаются в романах и повестях на основе традиции литературной. Но в Семене Котко это и привлекало: он вы-

шел как бы из легенды, народного сказа, в нем была услышанная Сергеем Прокофьевым «песенность». В те последние предвоенные годы многие писатели обращались к героической истории нашей родины. Появился «Пархоменко» Вс. Иванова. Завершил военно-патриотическую эпопею «Севастопольская страда» С. Сергеев-Ценский. Молодой поэт К. Симонов написал поэмы «Ледовое побоище» и «Суворов». Повесть «Я, сын трудового народа...» оказалась весьма своевременной. Как говорится, она сразу была принята на вооружение. И закономерно, что в сорок первом у ее автора в корреспондентском удостоверении писателя-«правдиста» к слову «корреспондент» прибавилось еще одно — «военный».

Военные маршруты Катаева пересекали многие фронты. Он был свидетелем боев на Волоколамском шоссе, под Ржевом, на Курской дуге, участвовал в прорыве танковой армии генерала Рыбалко на Орел; заняв место стрелка-радиста, Катаев летал на бомбежку, с войсками 2-го Украинского фронта прошел по тем районам Молдавии, где в разгар первой мировой войны шел со своей батареей. Он много видел, о многом писал на страницах «Правды», «Красной звезды», в «Огоньке». Он принадлежал к славной когорте военных корреспондентов, хотя слова популярной «Журналистской застольной» Константина Симонова: «Жив ты или помер, главное, чтоб в номер матерьял успел бы передать» — лишь косвенно относятся к Катаеву. Он ведь не был автором каждодневных, срочных, сверхоперативных, прямо в номер, корреспонденций из районов боевых действий. Но в каком бы номере газеты ни появлялись фронтовые очерки и зарисовки Катаева, они неизменно привлекали интерес и внимание читателей. На протяжении всех лет войны он оставался ее летописцем — автором боевых очерков, корреспонденций и пьес, рассказов, повестей, в которых сплошь и рядом использовались, обретая вторую жизнь, темы, сюжеты фронтовых зарисовок писателя. Не все было равноценно. Повесть «Жепа», посвященная памяти погибшего брата, Евгения Петрова, комедия «Сипий платочек», драма «Отчий дом» не имели успеха. Но рассказ «Флаг» (1942) и в особенности повесть «Сын полка» (1943) чуть не сразу стали хрестоматийными.

В первые послевоенные годы Катаев работал над романом «Катакомбы» — о борьбе одесских подпольщиков против немецких оккупантов, с самого начала задумав его как заключительную часть тетралогии «Волны Черного моря».

Эхо минувшей войны отозвалось и в двух рассказах, появившихся в журнале «Огонек» в 1946 году: «Отче наш» и «Виадук».

Они разные, эти рассказы, по интонации, настроению, художнической манере — возвышенной, романтической во «Флаге», нарочито заземленной, бытовой в «Виадук», лирико-драматической, трагедийной — в «Отче наш». Но сила изобразительного дара мастера в каждом случае такова, что кажется, будто перед нами сняты все временные перегородки и мы снова оказываемся в беспощадном и яростном огненном кольце, наедине с героями рассказов, чувствуем себя причастными к их судьбе. Лаконичным языком заметок в вахтенном журнале, куда гарнизон форта, со всех сторон обложенного немцами, ежедневно заносил сведения о прохождении воинской службы, написан «Флаг». Романтический этот рассказ воскресил историю подвига гарнизона небольшого островка в Балтийском море, однажды услышанную Катаевым. Суровый, трудный быт тридцати защитников острова мы постигаем, оглядывая вместе с автором сумрачный, неприветливый пейзаж, окружающий людей: каменистый берег, мокрые валуны. В глубине маленького гранитного острова скрыты три дальнобойных орудия, чьи чудовищной длины стволы словно бы сами поворачиваются, следуя за вражеским кораблем, как за магнитом. Остров «лежит среди серого, некрасивого моря». Некрасивого, веласкового, недоброго. Совсем не такого, как теплое, синее море Пети и Гаврика, которое Катаев столько раз описывал роскошными, «южными» красками. Но теперь ему понадобились другие краски — хмурые, «северные». «Угловатые волны с диким однообразием повторяли форму прибрежных скал. Море казалось высеченным из гранита». Да, слова «гранит» и «гранитный» настойчиво повторяются в рассказе. Здесь, среди гранитных глыб и, казалось, на много сотен миль высеченного из гранита моря, горсточке храбрецов суждено стоять непоколебимо, насмерть.

И все-таки наступает трагический момент, когда гарнизон острова вынужден прекратить сопротивление. На исходе боеприпасы. Кончается продовольствие. Немецкий ультиматум гласит: «Капитулируйте! Сдавшимся будет дарована жизнь». Есть на гранитном острове узкий треугольник кирпичи с черным, прямым крестом, врезанным в пасмурное небо. Белый флаг, поднятый на ее вершине, должен означать, что немецкий ультиматум принят.

В утренних сумерках этот большой флаг кажется спер-

ва совсем темным, почти черным. Потом, когда между небом и землей появится малиновое солнце и угрюмый свет озарит остров, флаг на кирхе станет красным, как раскаленное железо. Оптический обман, решит самоуверенный и недалекий командир немецкого десанта фон Эвершарп: солнце выкрасило белый флаг в красный цвет. «Но сейчас мы опять заставим его побледнеть». Своим солдатам офицер приказывает: начать высадку. Однако в эту минуту солнце медленно вошло в тучу. Красный цвет, мрачно озарявший остров и море, померк. Все вокруг стало монотонного гранитного цвета. Все, кроме флага на кирхе... Флаг продолжал оставаться красным. Да он и не мог быть белым.

Всю ночь гарнизон форта шил этот флаг. Суровыми солдатскими нитками сшивал его из кусочков разнообразной красной материи, из всего, что нашлось подходящего в матросских сундучках. И вот — настоящая огненная мозаика: красные косынки, шерстяные малиновые шарфы, розовые кисеты, пунцовые одеяла, майки...

Катаев всегда придавал большое значение зрительным образам, находя для них самые интенсивные краски, а в рассказе «Флаг» особенно активно вводил их в повествование. На этот раз критики даже упрекали Катаева за то, мол, что он слишком уж увлекся красочной стороной, все превратил чуть ли не в самодовлеющий рассказ «об игре световых пятен». Но интенсивные краски громадного флага, который развевался на головокружительной высоте среди движущихся туч, струился, горел, олицетворяли для всех осажденных волю, решимость, непреклонность. Для осаждающих... И тут Катаев с помощью игры света и цвета тоже прибег к неожиданному зрительному эффекту, который обернулся неприятным сюрпризом для немцев. Они ведь рассчитывали увидеть белый флаг, а поднят был красный. Только осаждающие не сразу распознали его цвет. Не солнце обмануло немецкого офицера. Он обманул самого себя, позабыв, с кем воюет. В этих словах заключен пафос катаевского рассказа-реквиема, прекрасной легенды, выразившей романтическими средствами высокую правду войны.

В сравнении с патетикой «Флага», где яркие оттенки красного цвета, пунцового, алого, как бы по-новому освещают окружающий некрасивый, неприветливый пейзаж и, вопреки трагедийному финалу, напоминают о торжестве жизни над смертью, в рассказе «Виадук» краски — приглушенные, будничные. Все кажется здесь сухим, серым,



обесцвеченным — трава, земля, стены туннеля, дубовые ветки с засохшими листьями, ими завален вход в палатку; по-видимому, листья уже не первый день возили с собой для маскировки.

И сам генерал в промасленном танкистском комбинезоне и пыльных солдатских сапогах, и автоматчики в пятнистых плащ-палатках, в маскировочных сетях с пучками травы, накинутыми на пасмурные шлемы, похожие на рыбаков, покрытых тиной,— все это больше соответствует стилистике не цветного, а черно-белого фильма. Приметы сурового фронтового быта, некоторые черточки характера и внешнего облика генерала переключались в рассказ из военного очерка «Во ржи». Катаев написал его в 1943 году для «Красной звезды» под непосредственным впечатлением поездки на Орловщину, в танковый корпус. Есть в очерке строки, не вошедшие в рассказ, между тем, они хорошо передают самую суть характера генерала: глядя на потную, рабочую его спину, автор вспоминает «Войну и мир» и Багратиона, идущего по вспаханному полю, «как бы трудясь».

Но сколько других выразительных подробностей фронтового быта обогащают небольшой рассказ Катаева! В деловой газетной корреспонденции было не до них. Там взят один эпизод, дана живая зарисовка непосредственно из района военных действий. Все начинается с появления генерала на позициях боевого охранения, откуда через несколько минут наши войска перейдут в атаку. Генерал, стоя на коленях и разводя рукой рожь, тщательно осматривает в бинокль немецкие позиции, отдает приказания, делает отрывистые замечания. Катаев слушает, наблюдает, и, странное дело, порой ему приходят в голову сравнения, взятые совсем из другого ряда, не военного. Когда, например, в маленьких гнездах нашего боевого охранения бойцы увидели ползущего к ним генерала, они сделали попытку встать. Но генерал сердито на них цыкнул, и они снова, поджав ноги, «улеглись, как дети в свои ясли». Неожиданное сравнение, отчасти шутовское, отчасти лирическое, в силу своей неожиданности у Катаева приобрело особую выразительность.

Рассказ «Виадук» объемней, просторней, шире очерка и начинается еще до поездки генерала на передовую. Расположившись прямо на траве возле эмалированной миски вареной гусятины (накануне немецкая бомба разбила генеральскую кухню), генерал угощает приехавшего к танкистам писателя завтраком. Нарочитая неяркость красок.

Неброские прозаические подробности! Однако, соединяясь вместе, они образуют такие комбинации разных оттенков, что постепенно на картине мы всё начинаем видеть в цвете. Появляются новые персонажи: на втором плане красивый адъютант генерала, тоненькая и стройкая девушка-радистка, на первом — молодая суровая женщина Клава, с худым лицом и тонкими губами, в неловко сшитом доморощенным армейским портным полувоенном костюме. Нехотя женщина угощает писателя продуктами из скудных генеральских запасов. Кто она при генерале? Повариха, заменившая убитого накануне повара? Не будем гадать. Возможно. Но когда генерал садится в виллис, чтобы ехать на передовую, она решительно забирается в машину, пресекая всякие возражения генерала: «Если убьют, то пусть убьют вместе. Я без тебя не собираюсь жить».

В общем, завтрак на траве не удался. Шифровка «сверху» обязывает генерала срочно обеспечить в районе виадука переправу наших войск на вражеский берег. И, примчавшись на виадук, генерал решительно и находчиво проводит операцию. Можно возвратиться к прерванному завтраку. Но за это время два налета немецкой авиации на штаб корпуса разворотили всю землю вокруг, и хоть нетронутая миска гусятины осталась на месте, всю ее засыпало черной, рыхлой землей...

Вот, собственно, и все. И по времени совсем немного. Всего несколько часов. Но рассказ вобрал в себя множество пестрых, неповторимых подробностей, ставших бытом фронта, бытом войны, а не будь этого — рассказ и вполвину не обрел бы такой осязательности, которая делает все описания живыми. Не вернулся из поездки к виадуку адъютант генерала, не суждено было девушке-радистке в острой пилотке дожидаться его возвращения. Это повседневность войны, ее будни. Пистолет в окровавленной кобуре генерал приказал отдать писателю взамен его дрянного итальянского «бrevetтато». Это тоже будни войны. Трубу туннеля (через нее, по плану генерала, должна выйти в тыл к немцам бригада моторизованной пехоты) пришлось сначала освобождать от беженцев, выводить в ложину чуть не целую деревню. И тут же возле трубы туннеля, подставив головы под теплые струи внезапно хлынувшего ливня, весело переговариваясь, моют волосы дождевой водой две девушки-санитарки. Пытается встать, но всякий раз падает обратно в ручей раненая корова с обломанным рогом и с привязанным к другому обрывком веревки. Мчится по дну ложбины, подпрыгивая на камнях,



Валентин Катаев в детстве.



Братья Катысь, Валентин и Евгений (Петров),  
ученики 5-й одесской гимназии.



Валентин Катаев перед первой мировой войной.





В. Катаев, Ю. Олеша, М. Булгаков.  
«Могучая кучка» — фельетонисты газеты «Гудок». 20-е годы.

Константин Ротов. Иллюстрации к рассказам  
«Вещи» и «Ножи». 1927.

Эдуард Багрицкий и Валентин Катаев.  
Одесса. 1926.



Валентин Катаев. 1927.





Группа писателей  
возле редакции журнала «30 дней».

Слева направо: 1-й ряд: А. Новиков-Прибой,  
М. Куприна-Иорданская, Х. Сергеева-Ценская, В. Катаев,  
И. Черняк, И. Лушпол, В. Рeginин; 2-й ряд: С. Буданцев,  
С. Сергеев-Ценский, А. Фадеев; 3-й ряд: И. Немчинский,  
П. Ширяевец, И. Ионов.



«Растратчики» на сцене МХАТа.  
В роли кассира Ванечки Клюквина —  
В. Топорков. 1928.



А это симпатичный супружеский квартет  
из спектакля «Квадратура круга»:  
Людмила — В. Бендина, Тоня — М. Титова,  
Вася — М. Яншин, Абрам — В. Грибков. 1928.





Валентин Катаев. *Фото А. Родченко.*

Встреча Максима Горького  
с писателями в доме Герцена.  
Справа налево: М. Горький, Н. Огнев, В. Катаев,  
В. Лидин, Е. Зозуля. 1928.



Пароход «Тургенев». На его палубе герой повести Катаева «Белеет парус одинокий» Петя Бачей впервые увидел матроса Родиона Жукова. (Дореволюционную открытку с этой фотографией Катаеву прислали сотрудники одесской газеты «Моряк».)

Петя и Гаврик. Из иллюстраций Виталия Горяева к повести «Белеет парус одинокий».

Петя и Гаврик. Скульптурная группа. Память о юных одесситах жива в их родном городе.



Валентин Катаев. 1934.



Валентин Катаев — военный корреспондент.  
*1943.*





На даче в Переделкино: А. Степанова, А. Фадеев,  
В. Василевская, А. Корнейчук, В. Катаев. *Начало 50-х годов.*

В. Катаев и арт. МХАТа А. Грибов,  
исполнитель роли Гавриила Черноиваненко в спектакле  
«За власть Советов». *Середина 50-х годов.*



Поездка в Китай. На приеме  
в честь советской делегации.  
*1956.*



М. Зощенко и В. Катаев.  
(На обороте рукой Катаева написано:  
«Зощенко и я в Ленинграде. Какой год, забыл».  
Сын писателя, Павел Катаев,  
сделавший снимок, уточнил: 1957.)



Валентин Катаев в рабочем кабинете.  
(Не важно, когда сделан снимок, —  
утром, днем, вечером. Катаев любил говорить,  
что работает круглосуточно.)

На вечере, посвященном 40-летию Первого съезда  
советских писателей.  
Слева направо: С. Щипачев, В. Катаев, А. Сурков.



В. Катаев и Б. Полевой.  
(Добрые напутствия старого редактора  
«Юности» новому). 1961.



Во время работы  
над «Маленькой железной дверью в стене».  
Париж. *Начало 60-х годов.*



В. Катаев и режиссер Жан Фабри,  
постановщик комедии Катаева «День отдыха»  
в театре «Нувоте». Париж, 1966.



В. Катаев в кругу семьи.





В. Катаев с внучкой.





А. П. Троицкий

Е. П. Бродский

Е. Е. Бродский

Горький

Г. Медvedev В. Анненков

Рязань

В. Рязань

К. Сидоров

Б. Сидоров

А. Сидоров

С. Сидоров

А. Сидоров

А. Сидоров

А. Сидоров

А. Сидоров

А. Сидоров

А. Сидоров

1967  
ЯНВАРЬ  
**28**  
СУББОТА  
70 лет  
со дня рождения  
В.П. Катаева,  
советского писателя



На премьере оперы Сергея Прокофьева  
«Семен Котко» в Большом театре.  
Режиссер спектакля Б. Покровский и В. Катаев в антракте. 1970.



Валентин Катаев. 1977.



На вечере в редакции журнала «Юность»:  
Ирина Гофф, Булат Окуджава, Валентин Катаев.



В. Катаев на Саяно-Шушенской ГЭС. 1977.



Автограф на память.





На праздновании 80-летия Катаева в Союзе писателей.  
Катаев и Иоанна Спендель ди Варда,  
переводчица его произведений на итальянский язык,  
профессор Туринского университета.



Переделкинские маршруты.

Валентин Катаев: «Пу-ка, скажите, кто на девятом десятке  
еще занимается этой работой? Кто пишет?»

генеральский «виллис». В нем, валясь и стучаясь друг о друга, сидят со стиснутыми зубами пассажиры.

Все тут спрессовано вместе, все перемешалось, соединилось: воля, решимость, надежда, любовь, смерть, случайное и закономерное, важное и не очень, личное и общее. И все это узнаваемо. И умирающая корова, глядящая в небо громадными глазами, полными страдания,— это тоже война.

Из памяти людей, прошедших фронт, давным-давно могли улетучиться многие детали, время смыло маловажные подробности, как смывает многое прошумевший сильный ливень. Но вот раскрываешь том рассказов Катаева, перечитываешь «Виадук» — и воскресают, оказываются нужными, значительными и вовсе даже незабытыми самые на первый взгляд малозначительные подробности. А экономные, негромкие, завершающие рассказ деловитые строчки словно бы подведут итог всему, во имя чего в тот день действовали, обдумывали план предстоящей боевой операции, рисковали жизнью и погибали люди. Вот они, эти строчки: «Мимо нас, один за другим, ползли, переваливались танки, торопясь до наступления темноты перейти речку через мост, который беспрепятственно заканчивали саперы».

Пронзительным,— и в этом эпитете нет преувеличения,— хочется назвать рассказ «Отче наш». Сколько написано и, наверное, будет написано трагически сильных произведений о жертвах нацистских злодеяний! Но не затерялись среди них несколько страничек катаевского рассказа. Здесь, как и в «Виадук», нет патетических фраз и шумной риторики. Ничего нарочитого, бьющего на внешний эффект. Автор сдержан в выражении своих чувств. Однако, дочитывая рассказ до конца, мы лучше поймем печальную, зловещую и жестокую будничность — другого слова не подберу — каждой детали. Жестокую будничность обыкновенного фашизма. Это стало нормой в оккупированном городе, его повседневностью, драматической историей, вновь и вновь повторяющейся на затемненных улицах и скверах, в слепых домах и глухих подворотнях.

В романе «Катакомбы» Катаев опишет коммунистов-подпольщиков, скрывающихся глубоко под землей в темных, темных пещерах и отсюда, из «нижнего яруса», управляющих Пригородным районом Одессы, контролирующим его, и опишет кровавый режим там, наверху, в оккупированном городе. «Отче наш» лишь одна из многих

маленьких трагедий, разыгрывающихся в «верхнем ярусе», где жизнью и смертью распоряжаются фашисты.

Какие же все-таки обстоятельства выгнали из дома женщину с малышом затемно и в такой мороз, который показался бы велик даже для северного города, привыкшего к холодам? Но для Одессы он был просто чудовищный и случался здесь, пожалуй, раз в тридцать лет.

Причину мы узнаем чуть позже.

В тот день немцы приказали явиться в гетто тысячам евреев — жителей Одессы. Выйдя из дома спозаранок, женщина будет кружить и кружить в ледяных коридорах улиц и переулков, наивно полагая как-нибудь перебиться, пока окончится охота на людей и все уляжется. Но дворник в тулупе, мимо которого, не глядя, пройдет женщина с ребенком, молча закроет за ними калитку и заложит ее большим железным крюком. Спасибо — выпустил. Назад возврата нет. Но хозяйка молочной, пригласившая женщину немного посидеть у раскаленной печки, будет все время тревожно поглядывать в окно. Кто знает, опасается появления полиции или, может быть, с нетерпением ее поджидает? Но румынские и немецкие солдаты будут греться на улицах у дымных костров, не обращая никакого внимания на бредущих в гетто женщин и стариков, на мать с ребенком. И эта деталь едва ли не самая страшная: безразличие! Равнодушие охотников, уже загнавших в капкан свои жертвы. Незачем торопиться, командовать, подгонять. Дальше все образуется само собой. Женщина может лихорадочно метаться в лабиринте улиц, переходя от отчаяния к надежде. Выхода нет. Ловушка давно захлопнулась.

И некуда деться.

Ни матери с ребенком. Ни другим приговоренным. Все они обречены.

В рассказе нет подробного описания города. Но обобщенный портрет города есть — настороженного, пустого, темного, разоренного. Нет портрета женщины. Она даже не названа по имени. Но ее себе представляешь: сильную и трагически бессильную, энергичную и беспомощную. Ей не укрыть свое дитя от палачей, не спасти, не защитить. «Прочтя эти потрясающие страницы, — писала Вера Инбер, — начинаешь понимать, что так называемое «литературное полотно» не обязательно должно быть обширным, чтобы стать большим»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Инбер В. Писатель, любимый нами. — Литературная газета, 1947, 11 января.

Рассказ «Отче наш» дает повод подробнее коснуться вопроса, который всегда волновал Катаева-художника. Два потока, две стихии не существуют в тексте отдельно и даже не сосуществуют параллельно, но возникают одна из другой. Не чередуясь, не подменяя друг друга, а высвечивая или, по слову Катаева, пронизывая друг друга, как луч, они образуют некое единое поле. Впоследствии, в «Разбитой жизни...», вспоминая мамины сказки, которые она записывала для сына в специальную тетрадку, Катаев скажет: «Я очень полюбил эту книжку-тетрадку, потому что, как я уже значительно позже понял, в ней удивительно гармонично сочеталось изобразительное с повествовательным, без чего не может существовать подлинное искусство». Именно в соразмерности, взаимопроникновении, уравновешенности изобразительного и повествовательного для Катаева скрыты многие секреты прозы.

Описание утренней передачи по радио, которое начинает и завершает, как бы закольцовывая, рассказ «Отче наш», ведет отсчет последним часам жизни, отмеренным женщине и ребенку: «На улице было пусто. Когда они дошли до перекрестка, в рупоре уличного громкоговорителя так громко щелкнуло, что женщина вздрогнула. Но тут же она догадалась, что это начинается утренняя радиопередача. Она начиналась, как обычно, пением петуха. Чрезмерно громкий голос петуха музыкально проревел на всю улицу, возвещая начало нового дня. Мальчик посмотрел вверх на ящик громкоговорителя:

— Мамочка, это петушок?

— Да, детка.

— Ему там не холодно?

— Нет, ему там не холодно. И не вертись. Смотри под ноги.

Затем в рупоре опять щелкнуло, завозилось, и нежный детский голос трижды произнес с ангельской интонацией:

— С добрым утром! С добрым утром! С добрым утром!

Потом тот же голос, не торопясь, очень проникновенно прочитал по-румынски молитву:

— Отче наш, иже еси на небесех. Да святится имя твое, да приидет царствие твое, да будет воля твоя...

На углу женщина повернулась от ветра и, увлекая за собой мальчика, почти побежала по переулку, словно ее преследовал этот слишком громкий и слишком нежный голос. Скоро голос смолк. Молитва окончилась. Ветер дул с моря по ледяным коридорам улиц. Впереди, окруженный

багровым туманом, горел костер, возле которого грелся немецкий патруль».

Все в этой сцене завязано в один узел: и тревоги женщины, и городской пейзаж, и короткие реплики, которыми па ходу обмениваются мать и сын. При внешне сдержанной манере повествования какая во всем горечь, какой убийственный контраст: нежный детский голосок, который с ангельскими интонациями произносит в рупор: «С добрым утром!», и недоброе морозное утро с леденящим ветром и дымными кострами,— последнее утро матери и ребенка. Чему здесь отдано предпочтение? Повествовательному? Изобразительному?

Катаев говорит:

— Ни тому, ни другому. Главное — ничего не описывать зря, для эффекта. Просто ради красного словца. Сделаешь себе поблажку — и долго потом будешь каяться, все твои пейзажи полетят к черту, самые прекрасные интерьеры ничего не будут стоить. В прозе важно, чтобы все работало на сюжет, чтобы внешняя среда воздействовала на людей, на меня, на вас.

— Как дымные костры на улицах в рассказе «Отче наш», мгlistый, морозный день и море, замерзшее до самого горизонта?

— Да, пожалуй. Без этих деталей мне трудно было обойтись. Они создают определенное настроение. Но хотелось быть предельно лаконичным. Писать, ничего не описывая специально. Пусть изобразительное живет в повествовательном, пронизывает его, усиливая ощущение тревоги, бесчеловечности, какой-то чудовищной фантастической происходящего. Но без нарочитости и нажима. «Отче наш» и «Виадук» подвигались почти параллельно. Их разделял очень короткий промежуток времени. И в обоих случаях я старался придерживаться единого принципа: не педалировать описания, сводить их до минимума.

— Разумеется, нет единого, на все случаи, правила. Приступая к новой картине, старые художники собственноручно готовили краски и грунтовали холст. Для «Паруса...» нужны были чистые, ясные, светлые краски. Живые и теплые цвета. Ведь в «Парусе...» мир впервые открывался взгляду ребенка. Каждую вещь, каждый кусочек пейзажа Петя видел во всей свежести. В рассказе «Флаг» интенсивный, пылающий цвет красного флага, красного, как раскаленное железо, на все бросает свой отблеск. Это и призыв к бою, и верность присяге, флагу, воинскому долгу. В рассказе «Отче наш» я, напротив, при-

глушил краски. Получилась почти черная гравюра. Но этого не надо было опасаться. Я рассчитывал на соавторство читателей и предоставлял им такую возможность. Темный, приглушенный цвет подавал не менее сильные сигналы воображению.

Вообще я считаю, что краски будущей книги художник находит в самом материале. Задумав повесть «Я, сын трудового народа...», я прочитал множество документов о немецкой оккупации Украины и все представлял в цвете. Историю женщины и ребенка, которую мне рассказали в Одессе, я тоже представил в цвете. И флаг па кирхе... Красками всегда стараюсь пользоваться в полной мере и в то же время осторожно, с выбором. В этом суть! Крикливые-балаганные краски на распродажу, «распивочно и на вынос» дело опасное. С их помощью нетрудно загубить фантазию читателя. Еще легче заставить ее работать в отрицательном направлении. Упаси нас и помилуй от того и другого...

Мы не раз еще будем возвращаться к военной прозе Катаева. Не только потому, что в его творчестве она отмежевала свой собственный участок. Если, по слову писателя, все его книги были продолжением одного большого романа, который он писал всю свою жизнь, поочередно перевоплощаясь в Петю и Гаврика, в Рюрика Пчелкина и в Пчелкина Сашу, в мальчика Валю, то в большей или меньшей степени тема войны прошла через весь его большой роман, через его героев. Хотя, казалось бы, какое отношение к теме войны, к лирическому «я» автора имели «Святой колодец» или «Трава забвенья»? А такое, что к тревогам и радостям жизни, которые стали содержанием этих книг, прямо или косвенно часто примешивается горький привкус войны. Скажут: сознание убывающей жизни, убывающих сил заставляло художника с обостряющимся чувством любви вглядываться во все богатство и многообразие окружающего мира. Да, конечно, и это сыграло свою роль. И не последнюю.

Но воспоминания о минувших войнах и тревожные мысли о возможности новых разве не были ему подсказаны картиной знойного неба над головой и груды движущихся перламутровых облаков и чудесного ржаного поля; безвозвратно, безжалостно, в одно мгновение, еще сорок и пятьдесят лет тому назад, они могли вдруг уничтожиться, исчезнуть для него навечно от осколка снаряда, одиночного винтовочного выстрела или автоматной очереди...

## ШАГАЙ СМЕЛЕЙ, ПАСТУШОК!

Рассказы Катаева о минувшей войне мы причисляли к лирико-драматическим, романтическим. «Флаг» называли рассказом-реквиемом. Повесть «Сын полка» условно отнесем к сказочным. Непривычное сочетание, не правда ли? Как состыковать два слова: «война» и «сказка»? Тем более, что горькая, недетская судьба досталась юному герою повести. Война не обошла стороной Ваню Солнцева, обрекла жить «бродячей собакой» целых два года. Без дома, без семьи. Мальчик должен был проникнуться к врагу недетской ненавистью. Иначе и быть не могло. До сказок ли тут? Припомним хотя бы один эпизод. Возвращаясь из разведки, три солдата нашли Ваню. Картина была проста и ужасна: в окопчике, скрытом среди можжевельника, стиснув на груди руки, поджав босые, темные, как картофель, ноги, лежал мальчик в зеленой, вонючей луже и тяжело бредил во сне. «Худенькое горло вздрагивало; из провалившегося рта, с обметанными лихорадкой воспаленными губами, вылетали сиплые вздохи. Слышалось бормотанье... Мальчик спал, и по его изможденному лицу судорожно пробегали отражения кошмаров, которые преследовали его во сне». Уж конечно, это не были розовые, детские, сказочные сны...

Катаев долго вынашивал замысел повести «Сын полка», не отказываясь от него, но и не приступая к осуществлению. Дело в том, что, размышляя о профессии писателя, о постоянном для художника ощущении необходимости писать и никогда не прекращающемся процессе творчества, остановить который все равно что погасить домну, Катаев всякий раз добавлял:

— Потребность писать — это для художника профессиональное. Но должно еще произойти «замыкание». Из всей массы увиденного, услышанного, подмеченного выбираешь нечто такое, о чем говоришь себе: «Вот это я напишу! Да, вот это». «О, да это мое!» Если же такой внутренней вспышки не было, может статься, что художник зря потратил время на разработку пустой породы.

«Время, вперед!» Катаев не мог не написать после того, как побывал на Магнитке, увидел поразившую его динамику событий, неистовость действий. И не просто жизнь людей на стройке — трудную, непростую, — а строительство новой жизни и, прежде всего, возникающих новых отношений между людьми. В «Парусе...» он любовался морем, слышал голос отца, вспоминал одесских мальчи-



ков, игравших в «ушки» и носивших патроны рабочим-боевикам. Перевоплощаться в Петю, в папу, в азартных уличных игроков в «ушки» было и легко и радостно.

А «Сын полка»? На фронте Катаев видел колоссальное количество людей, одетых в шинели, мог написать о генерале, о маршале, о солдате. А написал о мальчике. Что же здесь, в конечном счете, дало вспышку, вызвало замыкание? В автобиографической заметке «О себе» Катаев писал: «Я был корреспондентом на фронте и многое увидел. Но почему-то больше всего запомнил мальчиков — обездоленных, нищих, угрюмо шагавших по дорогам войны. Я увидел русских солдат. Измученные, грязные, голодные, они подбирали несчастных детей. В этом была великая гуманность советского человека. Они дрались с фашизмом, и, значит, они тоже были светочами революции. Вот почему я написал «Сын полка»<sup>1</sup>.

Однако, встречая угрюмых, нищих детей войны, Катаев запомнил не только «угрюмство». О Ване Солнцева можно было сказать по-блоковски: «Простим угрюмство. Разве это сокрытый двигатель его? Он весь дитя добра и света...» И это главное, это придает образу оттенок сказочности. Семену Котко оттенок сказа, сказочности придавали ориентация на украинский фольклор и самый образ удалого солдата, пришедшего с фронта домой. Ваня Солнцев — персонаж совсем из другой сказки, поначалу и па сказку не похожей. Да и откуда взяться на фронте сказке?

Но зря, что ли, фамилия у Вани оказалась такая подходящая, светлая, радостная — Солнцев? И всем своим обликом синеглазый, босоногий отрок, заросший густыми, русыми волосами, и впрямь чем-то напоминал своего сказочного тезку брата Иванушку. А солдаты, которые подобрали мальчишку, видели в нем что-то очень родное, мирное и домашнее, что-то невоенное, полузабытое и, может быть, даже вспоминали собственное детство, когда они сами, совсем еще маленькие, пасли коров. Вот почему и называть Ваню на батарее стали по-отечески ласково: «Пастушок» вместо прежнего — «Волчонок».

Появление мальчика в суровой фронтовой обстановке не прошло бесследно для взрослых. Сколько добрых и радостных чувств, сам того не подозревая, он сумел внушить в полку своим многочисленным приемным отцам, на этой

---

<sup>1</sup> Катаев В. Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., Художественная литература, 1986, с. 502.

бесчеловечной войне помогал раскрыться всей человечности советских воинов, обогревал своим присутствием. Катаев передал эти ясные, благородные отношения между солдатами и мальчишкой одним емким образом, выразительным и неожиданным: когда среди разведчиков появлялся Ваня, по лицам разливалась такая дружная («артельная», говорит писатель) улыбка, «словно она у них была одна большая, на всю команду. И они улыбались ею не каждый порознь, но все вместе».

А сам Ваня в палатке разведчиков, впервые за долгие годы горькой жизни без отца и матери, снова почувствовал себя как в родном доме. Сказка продолжалась, хотя в палатку не умолкая доносился грохот боя, хотя вокруг бушевала война. Но рядом с Ваней сидели его новые друзья, знаменитые на фронте разведчики Биденко и Горбунов, один похожий на великана, другой — на богатыря, угощали голодного Ваню необыкновенно вкусным крошечным из картошки, лука, свиной тушенки, перца, чеснока и лаврового листа, в большую жестяную кружку наливали чай и горстями кидали рафинад. Что ж, такого знаменитого харча — пояснил Катаев — ни у кого бы, кроме разведчиков, в дивизии не нашлось. Ване и тут повезло. И это хорошо укладывалось в сказочный сюжет. Вспомним хотя бы скудную и совсем не сказочную генеральскую «скатерть-самобранку» в «Виадуке» с миской вареной гусятины, черными ржаными сухарями и полплиткой (верх роскоши) жирного серого шоколада, о котором генерал скажет: «До войны мы бы с вами на такой шоколад и не посмотрели. А сейчас — будьте здоровы»...

Радужные возможности открывались перед Ваней у разведчиков: стать их заправским помощником, сыном полка, надеть погоны с маленькими латунными пушечками. Можно ли было не почувствовать себя в сказочном мире?

И как же часто за короткий срок судьба Вани будет волшебным образом изменяться, включая и счастливое спасение из немецкого плена, от офицера и немки-переводчицы, — от черта и ведьмы, грозивших Ване виселицей. Правда, шла война, а на войне участь человека решается мгновенно. Но по-прежнему все неожиданные превращения в жизни Вани Солнцева невольно напоминают многочисленные «вдруг» в судьбах героев «Паруса...» и «Сына трудового народа...». «Беллетристика!» — в который раз скажет потом «новый» Катаев. Да. Но какая захватывающе интересная для юных читателей «Сына полка»!

Итак, в гостях у разведчиков Ваня уже безмерно счастлив тем, что есть сейчас, еще не догадываясь, что ожидает его в будущем: приказ зачислить в полк, выдать новое обмундирование и, главное, предоставить возможность, что Ваня предвкушал так долго,— стрелкнуть из пушки. Мечта Гаврика хотя бы разок в одесском тире бабахнуть из настоящего «монтекристо» так и осталась неосуществленной. А вот у разведчиков Ваня надеется палить по фашистам из автомата и даже из настоящего орудия.

Может быть, эта несколько отдаленная параллель, это не лишенное мальчишеского тщеславия желание непременно стрелкнуть из пушки убеждают нас в том, что ребяческое, детское и, как мы узнаем дальше, шаловливое, озорное не окончательно были выбиты из Вани молотом войны. На первый взгляд думалось, что ничего детского уже не осталось в этом измученном, грязном, тщедушном, затравленном, как волчонок, маленьком бродяжке, который носил с собой, нигде и никогда с ним не расставаясь (жестокая и, как вспоминает Катаев, невыдуманная подробность), большой, остро отточенный гвоздь, чтобы при первом удобном случае проткнуть им какого-нибудь фашиста.

Невольно напрашивается сравнение с другим Иваном — героем одноименного рассказа Владимира Богомолова. В судьбе обоих мальчиков много общего: скитания по дорогам войны, сиротство, унижения, нищета, недетская озлобленность. Но различия еще больше. Душу Ивана Буслова война не просто обожгла. Кажется, она сожгла ее дотла. И хотя рядом с ним есть «богатыри-великаны», которые готовы вытащить его из пекла войны, облегчить судьбу, отправить в тыл, Иван пройдет по тропе войны до самого последнего дыхания. Он живет совсем в другом измерении, не позволяя себе никаких детских радостей.

Я называю две эти, очень разные книги не для того, чтобы противопоставить одну другой. Повествуя о детях на войне — тех, кто стал ее солдатами, подчас принимая на себя ношу, непосильную даже для взрослого, и сурово, взрослому оценивая все вокруг, и тех, кто на фронте, вопреки жестоким, недетским испытаниям, сохранил детскость взгляда, художники, по существу, преследовали общие цели — проклинали одно из самых чудовищных преступлений войны: уничтожение мира детства.

И сколько же понадобится усилий добрых великанов, чтобы остались тепло и свет в изуродованной войной душе Вани Солнцева. А как изменится «волчонок» даже внешне,

когда заботливые разведчики отмоют его (опять сказка) в пяти водах и станет грязный оборвыш совершенно чистым, ни дать ни взять Иван-царевич (если продолжать сказочные сравнения). Теперь был он «ярко красный и, казалось, светился насквозь, как раскаленная железная печка». С удовольствием разглядывая дело рук своих, разведчики любят крепкой, ладной фигуркой Вани, особенно умиляясь Ваниными лопатками, выступающими на чистой спине, как топорики. Все эти сценки — у парикмахера, в баньке, примеривания нового обмундирования — могли бы показаться сентиментальными, даже умилительными, если бы не были окрашены, как видно хотя бы из приведенных цитат, шутливыми озарениями, удивительным катаевским юмором, улыбкой.

Сразу после выхода в свет «Сын полка» привлек интерес и симпатии широких кругов читателей. Чингиз Айтматов рассказывал, что свою литературную деятельность начинал с попытки перевести на киргизский язык чрезвычайно ему понравившуюся повесть Катаева. Не было, кажется, ни одной библиотеки, где бы «Сын полка» не получил прописку. И, как оказалось, постоянную, длительную, потому что по сей день книга прочно входит в круг детского и юношеского чтения. Правда, для нынешнего поколения юных читателей повесть Катаева утратила жгучую сиюминутность и злободневность той героической поры, когда каждый подросток хотел стать «военным мальчиком». Но читателей по-прежнему захватывают приключения Вани Солнцева, волнует романтика ратного подвига и ратного труда, трогает рассказ о людях, которые помогли обожженной войной ребяческой душе воскреснуть и вновь ощутить человеческое тепло, участие, дружбу. В солдатах, вернувших Ване жизнь и счастье, говорил Катаев, была великая гуманность советского человека. И эту мысль художнику хотелось выразить средствами искусства.

В повести «Сын полка» изображена совсем другая, чем в «Парусе...», эпоха, другие люди, события, изображена другая, чем у Пети и Гаврика, мальчишеская судьба, да и другой, казалось бы, чем у обоих приятелей из «Паруса...», мальчишеский характер. И все-таки гордость, упрямство, недюжинная, уже недетская выдержка, когда настает час решающего испытания, в равной мере присущи и Гаврику и Ване Солнцеву. А озорные черты Гаврика, его сообразительность, быстрый, толковый ум, нет-нет, да и угадываются в синеглазом пастушонке Ване. До-

статочно хотя бы вспомнить, как он дважды ловко надул ефрейтора Биденко, когда, выполняя приказ начальства, ефрейтор отвозил Ваню в тыл, подальше от передовой. Одурачил самого знаменитого разведчика части, который — и не без основания — любил прихвастнуть, что от него еще никто не уходил. А Ваня ушел, сбежал, сыграл с Биденко шутку не хуже, чем это умел делать Гаврик.

Другая сценка — диалог Вани Солнцева с чужим «живописным мальчиком» в полной походной форме «гвардии кавалерии». Все чисто ребяческие интонации принадлежат тут Ване Солнцеву. Но в «Парусе...» так же мог разговаривать с Петей Бачеем Гаврик, небрежно, с независимым видом, расставив босые ноги, презрительно заложив руки за спину, а в глубине души отчаянно завидуя Пете, втайне восхищаясь новенькой роскошной Петиной гимназической фуражкой ничуть не меньше, чем кое-как «обмундированный» Ваня Солнцев ярко-алым башлыком четырнадцатилетнего гвардейца. Все тут детское: дух захватывающий восторг, жгучее желание не ударить лицом в грязь перед счастливым обладателем казачьей бурки и шашки, а в то же время боязнь, как бы вдруг не разреветься от досады.

До самых последних глав повести в жизни Пастушка продолжаются перемены. От артиллерийских разведчиков ему еще предстоит попасть на батарею, подружиться с Ковалевым, замечательным человеком, виртуозным наводчиком первого орудия, и с другими артиллеристами, которые славились меткостью и невероятной быстротой стрельбы. Капитан Енакиев, командир батареи, взявший Ваню к себе связным, решает его усыновить. Он тоже привязался к мальчику. Но относится к нему со строгой нежностью. «Разведчики полюбили Ваню, — пишет Катаев, — как-то весело, может быть, даже немного легкомысленно. Они в шутку называли его своим сыном. Но вернее сказать, он был для них не сыном, а младшим братишкой, вносящим так много разнообразия в их суровую боевую жизнь». А капитан Енакиев, решивший лично воспитать Ваню, хочет помочь ему окрепнуть, встать на ноги, подготовить ко всему, что ему предстоит перенести в будущем. Только жизнь уже не оставила Енакиеву для этого времени. Он сам и его батарейцы погибают в неравном бою с немецкими танками. Однако заботу о судьбе Вани, как эстафету, подхватывают боевые друзья Енакиева. В Суворовском училище перед Пастушком открывается еще одна, совсем новая страница биографии...

Энергия действия, которая всегда живет в душе катаевских героев и тем более катаевских мальчишек, бурлит и в душе Вани Солнцева. Он жаждет действовать, встать вровень с взрослыми, участвовать в боевых поисках, добывать для разведчиков важные сведения. Много Ване удастся. И все-таки прав был, по-моему, Самуил Яковлевич Маршак, когда заметил, что Ваня не стал все же «историческим центром книги», непосредственно включенным в боевые действия разведчиков (как Иван Буслов, добавим мы от себя). Он стал ее лирическим центром, то есть лицом поэтическим, вобравшим, впитавшим в себя события времени и все умеющим окрасить детским восприятием. В этом писатель видел свою цель. В этом своеобразие созданного им образа юного лирического героя, который с первого взгляда располагает к себе людей, вносит в их жизнь что-то родное и близкое.

А с артиллеристами Катаев свел Ваню Солнцева не случайно. Эту среду он знал лучше всего. В империалистическую и в гражданскую Катаев сам был канониром, феерверкером. И наверное, еще с той далекой поры, изпод Сморгони и Лозовой, вынес особое чувство уважения к орудию, восхищение перед всесильным богом войны, которое в «Сыне полка» внушил Ване Солнцеву.

«Уже самое это слово — орудие — всегда звучало для мальчика заманчиво и грозно. Оно было самое военное из всех военных слов, окружавших Ваню.

Было много военных слов: блиндаж, пулемет, атака, бой, разведка, азимут, авиация, винтовка, дзот — да мало ли их было. Но ни в одном из них с такой отчетливостью не слышался грохот боя, вой снарядов, звон стали».

Как профессионал-артиллерист Катаев всегда различает в грохоте и лихорадке боя громкие артиллерийские команды, звонкий стук затворов, удары пушек. И со знанием дела, во всех подробностях судит об искусных действиях артиллеристов капитана Енакиева.

Кстати говоря, это вообще характерная для Катаева черта: вровень с профессионалами он умеет говорить и судить о таких вещах, которые, прежде чем засесть за письменный стол и начать писать, предстояло хорошенько узнать, изучить. Артиллерия не исключение.

«Все, что нас окружает, — любил повторять Катаев, — является предметом поэзии, надо уметь уточнять, а без этого нельзя надеяться, что получится художественно. Как, например, называется вот эта штучка?» — спросил однажды Валентин Петрович корреспондента «Литератур-

ной газеты», пришедшего взять у него интервью, и, приоткрыв дверь, потрогал личинку, закрывающую замочную скважину. «Черт ее знает, как она называется! А ведь это пустяк, по сравнению со всем, куда более значительным, название чего мы, писатели, знать не знаем... Но, может быть,— иронизирует Катаев,— и не нужно знать? Ведь писать о какой-то там личинке не обязательно, не художественно. И вот в старом, добром романе на бумаге появляется: «Дубовая дверь со скрипом отворилась».

Сам Катаев постоянно заботился о том, чтобы в его прозе не было приблизительности расхожих романов. Бунин, говорил он, рекомендовал мне читать техническую литературу, расширять свой словарь, чтобы знать как можно больше обозначений вещей. И Катаеву действительно был свойствен пристальный интерес и обостренное внимание к подробностям, к предметности, вещественности изображения. Ни одну деталь, так или иначе привлекающую его интерес, он не оставлял «без паспорта», безымянной.

Однажды в разговоре с Катаевым я припомнил слова Делакруа, что рельефность достигается отнюдь не тогда, когда, желая прихвастнуть хорошим знанием натуры, художник-маринист пишет подробный портрет волны, пейзажист — портреты деревьев, равнин, гор и т. д. Ну, а писателю-баталисту, спросил я, разве нужно писать «портрет» орудия? Сколько найдется людей, которых в чем другом, а уж в недостаточности знания грешно было бы упрекать. Знают, изучали. И тем не менее поток деталей уничтожает целое, захлебнувшись в подробностях, ухитряются даже в скульптуре создавать не рельефные вещи. Выходит, доскональность и точность, предупреждал Делакруа, сами по себе еще не обеспечивают успеха художественному образу и не гарантируют его. Как бы ни были верны детали художнику, важно так их описать и расположить по отношению друг к другу, чтобы оказать определенное эмоциональное воздействие на воображение читающей публики.

— Но, с другой стороны,— настаивал Катаев,— если не добиваться доскональности, не интересоваться названием и назначением каждого предмета, каждой его частицы, не знать, как и чему эта частица, в свою очередь, служит и каковы ее функции, описание ведь получится «не в фокусе» — приблизительным, не рельефным.

Валентин Петрович, подобно одному из своих героев, писателю в романе: «Время, вперед!», стремясь победить

«гидру эмпиризма», то есть не раствориться в мелочах, суть и назначение которых старался понять и усвоить, так компоновал детали и подробности, чтобы, в согласии с поставленной перед собой задачей и не уводя от главного, создать окрашенную индивидуальностью рассказчика, живую, запоминающуюся картину.

— Уточнять, уточнять! — любил повторять Катаев. И уточнял, когда описывал в «Парусе...» машинное отделение парохода «Тургенев», хотя не хуже Пети Бачея знал его как свои пять пальцев, еще с детства, и всякий раз не уставал восхищаться бесчисленным множеством неумоимо движущихся суставов, каждый из которых имел свое название. Уточнял, когда описывал бесконечные лабиринты одесских катакомб, а в «Сыне полка» древнюю, дивную красоту Полесской чащи, тоже одухотворенную присутствием чуткого к каждой детали, наблюдательного рассказчика, восхищенного волшебством открывающихся перед глазами пейзажей. И в том же «Сыне полка» уточнял, прикасаясь к орудийному затвору, массивному, тяжелому, с алюминиевой рукояткой и могучим стальным рычагом, кривым, похожим на челюсть, назначение всех его составных частей.

Короче говоря, уточнять и одушевлять все, что стало объектом внимания художника, потому что существование вещей, лишенных имени, не знающих своего названия (а значит, и души лишенных тоже, как сказано в «Траве забвенья»), будет неполноценно. Зато, перебрав все, что вы можете сказать об одном, другом, третьем предмете, и, может быть, снова возвратившись к первоначальному впечатлению (а «первичность» восприятия Катаев считал чертой, необходимой художнику), написать то, что будет точным, достоверным, одновременно художественным и, в своем роде, единственным, неповторимым. И тогда белое лунное небо среди деревьев Полесской пущи может показаться распавшимся на куски, как простокваша, а при взлете осветительной ракеты, повисшей над верхушками деревьев и озарившей лес, от каждого дерева протянется длинная резкая тень, так что будет похоже, будто лес вдруг встал на ходули.

Необычные и в то же время образные сравнения использовал автор «Сына полка» и при описании напряженного артиллерийского сражения, которое Катаев мог наблюдать в качестве военного корреспондента «Правды» и «Красной звезды» в разгар Отечественной войны на Белорусских фронтах, на Втором Украинском... А может быть,



эти сравнения были подсказаны памятью совсем еще юного Катаева, его «первичными» восприятиями, когда во время первой мировой войны он находился на передовых позициях при орудиях. Во всяком случае, в ранних корреспонденциях Катаева с полей сражений на Старой Смоленской дороге или в Румынии, где молодой писатель, впервые оказавшись под ураганным огнем артиллерии, научился различать, как «тюкают» легкие пушки, гулко бьют мортиры и гремят, как гром, орудия тяжелые, крупного калибра, есть уже та подкупающая достоверность, которая художественно сильно выражена в «Юношеском романе» и много раньше на страницах «Сына полка» в описании артиллерийского боя.

«Вся высота (где давно уже кипел бой) была сплошь покрыта смешавшимися клубами белого, черного и серого дыма, тугого и кудрявого, как новая овчина.

В дыму мигали молнии взрывов. Земля вздрагивала. Воздух ходил над полем, как будто все время где-то распахивали и запахивали огромные ворота»...

Все точно в батальных сценах «Сына полка». А те жестокие законы, которые война продиктовала художнику, он не нарушил. Спящий в вонючей луже больной, бездомный мальчик-волчонок — не выдумка. И неравный бой капитана Енакиева с немцами не мог не стать для него последним. На этот раз не нашлось спасительного «вдруг», хотя сказка в повести Катаева получила очень широкие права. Но в судьбы взрослых, в те исключительные, экстремальные отношения, которые создаются между людьми на фронте, сказка не вмешивалась, туда дорога ей была заказана, — только в судьбу ребенка. На самом переднем крае, сперва у разведчиков, потом у артиллеристов Ваня Солнцев чувствует себя в тепле и уюте как дома, как в сказке.

Но не сказочна высочайшая гуманность книги, все то, что составляет ее реальный смысл, ее благородный пафос. По сравнению с другими произведениями о войне может показаться, что Катаев собирался написать «щающую» прозу. Это не так. Во-первых, не забудем, что «Сын полка» предназначался подросткам. А это аудитория особая. Не зря о войне для детей появилось совсем немного книг. «Записью фактов, документов, хотя бы и самых точных, юного читателя никак не удовлетворишь, — предупреждал когда-то Маршак. — Война должна предстать перед ним неприкрашенной и в то же время романтической, суровой, даже грозной, но без излишнего количества окровавленных

бинтов»<sup>1</sup>. Внутренне именно так и определял свой замысел Катаев. Во-вторых, в маленькой оптимистичной повести, опубликованной в канун победы, Катаев, как и во всей своей военной прозе той поры, отмежевал особую тему, увидев сверхзадачу «Сына полка» в утверждении добра и человечности над бесчеловечностью войны. В самом ее пекле, среди всех ее невзгод и бедствий, он как бы зажег сказочный, волшебным негаснущий фонарик и при теплом его, согревающим душу свете рассказал, как для маленького, озлобленного сироты-бродяжки солдаты сделали на фронте невозможное — вернули ему утраченное детство.

## СНЕЖИНКА НА ЛАДОНИ

Роман «Катакомбы» завершал тетралогию «Волны Черного моря» и одновременно — катаевскую прозу военных лет, которая в свою очередь как бы предвляла «Катакомбы». «Хуторок в степи» и «Зимний ветер» — третья и четвертая части тетралогии еще не были написаны. Это теперь мы читаем все четыре части романа подряд, в хронологической последовательности. А для критического анализа мы выстроили их несколько необычно, «вразброс», как они появлялись. Начиная картину с четвертой, заключительной серии, мы смотрим ее в обратном порядке, правда, хорошо зная первую серию, основу основ — ставший к этому времени хрестоматийным «Парус...».

Как бы там ни было, эпопея Пети и Гаврика продолжалась.

В «Катакомбах» читатели снова встретились с поседевшими героями «Паруса...», правда, теперь уже с пожилыми... В оккупированной немцами Одессе они организуют саботаж и диверсии, приковывая к одесским катакомбам значительные силы противника. «С моей стороны, разумеется, было рискованно, — вспоминал впоследствии Катаев, — после первой повести сразу написать заключительную, не имея даже черновых набросков середины. Но что поделаешь! Сама жизнь вмешивалась все время в мой замысел»<sup>2</sup>.

Роман задумывался под впечатлением поездок в родной город. Катаев дважды побывал в Одессе вскоре после

<sup>1</sup> Маршак С. Жизнь и литература. — Литературная газета, 1945, 2 июня.

<sup>2</sup> Катаев В. Собр. соч., в 10-ти т., т. 10, с. 519.

ее освобождения, спускался в катакомбы, знакомился с историей борьбы одесских коммунистов-подпольщиков, о чем тогда же написал несколько очерков для «Известий»: «То, что я видел собственными глазами в катакомбах, и то, что я слышал от участников подполья и живых свидетелей великой борьбы, мне кажется достойным того, чтобы об этом узнал весь советский народ»<sup>1</sup>. Роман «Катакомбы» (первоначальное название «За власть Советов») прямо, непосредственно вбирал, суммировал опыт Катаева — военного, публициста, рассказчика, очеркиста, корреспондента «Правды» и «Красной звезды», автора повести «Сын полка», а, обращаясь к творчеству довоенных лет, — и повести «Я, сын трудового народа...». Перечитывая эту повесть, я думал о том, как живо некоторые ее главы, посвященные событиям первой мировой и гражданской войн, перекликались с событиями войны Отечественной, или, говоря точнее, предвосхищали многие, тогда еще не написанные страницы будущей военной прозы самого Катаева. Но есть и существенное различие, обусловленное движением времени, ходом истории.

Помните появление в украинском селе трех немецких солдат? На первый взгляд как будто бы вполне безобидных. Правда, бабы, половшие жито и первыми увидевшие немцев, почти как гоголевские бабы и дивчата при виде черта, «упали в жито и, накрыв головы спидницами, кинулись утискать». Правда, немцы принесли с собой бумагу с требованием доставить на склад полевого интендантства столько-то пудов жита, столько-то сена, овса, свиного сала. Но крестьяне беспечно положили требование под сукно, рассудив, что оно несуразное и невыполнимое.

Немецких посланцев Катаев описал со свойственным ему дару сарказмом, когда оказывается достаточно одного-другого меткого наблюдения — и вот уже портрет человека «мечется нам в глаза». Унтер, с задранными вверх усами тараканьего цвета, бурчит нараспев, как из желудка: «Мо-оэн!» Другой немец, считавшийся, по-видимому, знатоком русского языка, остановившись возле какого-нибудь дома и приподняв бескозырку блином, с круглой кокардочкой, малюсенькой, как точка, бодро кричал «Бок помочь, казайн!» А третий был совсем уже дохлый и маленький, с сухой морщинистой головкой черепахи. В общем, все трое наделены злыми, насмешливыми характери-

---

<sup>1</sup> Катаев В. Одесские катакомбы. — Собр. соч. в 10-т., т. 10, с. 422.

стиками. Но сами вроде бы не предвещают ничего опасного. При повторном появлении в селе, когда унтер чуть было не расстроил свадьбу матроса Царева с Любкой Ременюк, крестьяне разоружили всех троих немцев, заперли до рассвета в погребе, куда снесли миску холодца из теплых ножек с чесноком, целый хлеб, манерку вина, чтобы не мешали гулять свадьбу, но и сами не остались внакладе...

Собственно, на этом юмористическая присказка заканчивается и начинается драматический рассказ про то, как на следующий день село было окружено немцами и какую жестокую, беспощадную расправу каратели учинили над его жителями. А дальше, дальше — как все сильнее начало разгораться на Украине пламя всенародной борьбы с захватчиками и все больше крестьян стало нашивать красные ленты поперек шапок.

В «Катакомбах» первая встреча с немцами написана уже в ином ключе. Здесь нет места благодущию. Герои романа не строят себе никаких иллюзий о характере предстоящей войны. Даже дети — Петя, Валя — с первой же минуты узнают настоящую цену врагу. «Матрена и Петя увидели в разных концах степи светящиеся фары машин. Они передвигались попарно, то вспыхивая, то потухая в складках местности. Они дымились, как волчьи глаза. Окруженные этой волчьей стаей женщина и дети молчали, затаив дыхание и чувствуя приближение непоправимой беды». А впереди танков шла вражеская разведка. Глубокие, особо вырезанные, не наши каски красновато отсвечивали против зарева пожаров.

Тут уже с самого начала Катаев берет совсем другие краски, так же, как и в повести «Сын полка», когда описывает немцев.

Ваня Солнцев, схваченный немецкими карателями, столкнулся с фашистами лицом к лицу. Юному пионеру Пете Бачею, сыну Петра Васильевича, не довелось побывать в такой страшной переделке. Но паренек из подземного партизанского отряда хорошо знает, с каким жестоким и опасным врагом сражаются партизаны.

Петя Бачей и Гаврик в «Парусе...» восхищались матросом-потемкипцем Родионом Жуковым. Ваня Солнцев гордился дружкой с разведчиками и артиллеристами и во всем хотел походить на них. Петя Бачей-сын счастлив, что военная судьба неожиданно-негаданно свела его в катакомбах с коммунистами-подпольщиками и что он может считать себя помощником таких замечательных людей.

Это сознание своей нужности, полезности, кажется, даже помогает Пете Бачею легче переносить бесконечно длящийся — день за днем, неделя за неделей, месяц за месяцем — непроницаемый мрак кротовой, подземной жизни, которая уже сама по себе могла бы считаться подвигом. Не случайно маленьким детским праздником, неожиданным событием в глухих пещерах становится снежинка, известие каким образом залетевшая сверху в глубокий ствол колодца и усевшаяся на ладошку девочки Валентины. Прекрасно у Катаева емкое, поэтическое описание этой большой звезды. «Она была граненая и вместе с тем мохнатая». Но ее мохнатость, как настоящее произведение искусства, в свою очередь тоже была выгранена с ювелирной точностью. Но главное — те чувства, которые возбудила у юных героев снежинка. «Она вся была воплощением зимы. Она включала в себя все составные части блистательной советской зимы, с ледяными кубиками прудов, с кристаллическими коридорами еловых просек, с канителью метели, с синим звоном коньков и круговоротом хоккейного поля, осыпанного звездами фонарей, и с замерзшей рекой, над которой повисли арки и пролеты громадного нового моста, как бы сделанного из тех же, в миллионы раз увеличенных деталей снежинки... Снежинка медленно растаяла. А они все еще продолжали смотреть на каплю, дрожащую на теплой ладони...»

Вот сколько воспоминаний, какие богатые ассоциации могла внушить одна-единственная снежинка, прежде чем превратилась в каплю! Подобно тому как перед сказочной сестрицей Аленушкой на поверхности волшебного серебряного блюдечка всплывали села, реки, леса и поля, перед Валею и Петей, когда они склонились над мохнатой белой звездочкой, всплывали картины «блистательной советской зимы».

И еще: в «двухъярусном» своем романе, где глубоко под землей, в тесных и очень темных катакомбах, скрываются подпольщики, управляющие отсюда Пригородным районом Одессы и контролирующие его, а наверху установили свой кровавый режим оккупанты, захватившие город, особую роль писатель отводит небу, птицам, звездам, облакам, чистому зимнему воздуху, льющемуся сверху, и вот этой недолговечной мохнатой снежинке. Полные драматизма картины тем драматичнее, чем реже глаза людей, измученных вечной тьмой, видят небо и звезды. Зато и наслаждение такими минутами ни с чем не сравнимо.

Может показаться, что мы заговорили не о главном. Но какие краски на палитре художника считать главными и какие второстепенными?

Все-таки те, которые сам художник счел для себя главными. Более, чем другие части тетралогии, «Катакомбы» тяготеют к эпосу, хотя и этот роман написан в лирическом ключе. А пропадает, слабеет лирическая интонация автора — и в повествовании неизбежно утрачивается нечто живое, человеческое. Не то чтобы вдруг притупилась острота наблюдательности, талант наблюдения не изменяет Катаеву. Но по какой-то причине оказалась беднее лирическая отдача.

Когда Петя Бачей в начале «Паруса...» неторопливо трюхал в старом дилижансе по знойной, бескрайней степи, потом плыл на маленьком колесном пароходе «Тургенев», капитан которого хриплым, горчичным голосом выкрикивал в рупор команды матросу и тот крутил колесо штурвала, изредка помогая себе босой ногой, нас ни на минуту не оставляло ощущение сопричастности происходящему. С Петей-первым мы шли, плыли, ехали, всецело захваченные поэзией Петиного детства, праздничного, романтического узнавания знакомого — незнакомого мира.

«Катакомбы» тоже начинаются с путешествия. Вот и сбылась мечта Пети-второго. Вместе с отцом, Петром Васильевичем, он летит к берегам Черного моря, в страну папиного детства. Какая заманчивая возможность пройти по салону самолета от чуда к чуду, от хвоста до рубки пилотов и даже получить разрешение заглянуть вовнутрь. Но по своему эмоциональному воздействию путевые картины «Катакомб» уступают путевым картинам «Паруса...». И совсем не потому, что подвела, «не сработала» эмоциональная память. Вспомните хотя бы маленькую пеструю девочку-пассажирку в лентах и бусах, ее веселье и легкость, ее съехавший набекрень веночек из полевых ромашек и то, как в одесском аэропорту девочку встретил, подхватил на руки, стал подбрасывать словно букет, ловить и перевоплощать счастливый папа-пограничник. Вспомните увиденную Петей из окна самолета картину: море со всеми его мелкими береговыми подробностями, табун зеркально блестящих на солнце лошадей, которых, вероятно, только что выкупали и теперь вели обратно в степь, развешанные рыбачьи сети, маленькие перевернутые шаланды со свежесмоляными днищами. Живописное катаевское слово тут сверкает красками, блещет неожиданными ассоциациями.

И все же сцены в самолете для самого автора, по-види-

мому, остались проходными, и, как бы хороши ни были сами по себе описания, им недостает той радости сопереживания, которая сопутствовала рассказу о путешествии Бачея-первого. Нас не покидает ощущение вторичности. В соревновании с дилижансом современный самолет определенно проигрывает. А может быть, дело еще и в том, что изображение разошлось здесь с действием, изображение перевесило, и оттого, вольно или невольно, описания приобрели характер самодовлеющий, «туристский».

Сравним еще раз «Парус...» и «Катакомбы». В «Парусе...» не надо ехать в дилижансе навстречу событиям. События подстерегают пассажиров чуть ли не с первой версты, сразу же подстегивая рассказ, разжигая любопытство юного читателя. Другое дело «Катакомбы», герои которых совершают свое путешествие безо всяких неожиданностей и зажигательных приключений, отчего и «путевые» страницы действуют впосилы.

Однако дальше, дальше — сколько горьких, трудных и грозных испытаний выпадает на долю героев книги! Одним — на земле оккупированного немцами города, другим — под землей, где в глубоких, темных и очень тесных ходах светятся маленькие желтые огоньки, где большие каменные глыбы заменяют людям столы, а другие каменные прямоугольные плиты — постель. Здесь, в штреках, подпольный райком разрабатывает планы боевых операций, и отсюда, почти ежедневно, наверх поднимаются люди, завязывают бои с вражеским гарнизоном, нападают на склады, взрывают и уничтожают железнодорожные эшелоны с продовольствием и боеприпасами. А наверху идет своя жизнь, тоже полная смертельного риска: советский разведчик Дружинин, одетый в форму эсэсовского офицера, «будто какая-то неудержимая сила толкает его через все препятствия напролом», ведет по городу в безопасное место Петра Васильевича Бачея, выдавая его за арестованного. В комиссионный магазин «Жорж», где по заданию райкома с отвращением «коммерсует» друг детства Петра и Гаврика Колесничук, собираются на тайные явки подпольщики...

Кстати, трагикомический рассказ о том, как вместе со своим магазином в конце концов «вылетел в трубу» его хозяин Колесничук, которого и винить-то вроде не за что, — честному советскому человеку трудно примириться с профессией «частного» торговца, не попасться на удочку прожженных спекулянтов-плутов, принадлежит, пожалуй, в романе к самым удавшимся. Ионел Миря, представитель

несуществующей бухарестской фирмы «Мунтяну-текстиль», с яркими, как бриллианты, глазами, в канотье и со зловещими бровями, жулик из жуликов, на котором пробу негде ставить, фигура, по совести говоря, жутковатая, хотя и написан этот Миря с веселым озорством молодого Катаева, когда автор романа «Катакомбы» еще числился фельетонистом «Гудка» и вдохновенно развивал перед ошеломленными Ильфом и Петровым набитый жуликами сюжет «Двенадцати стульев».

А вот другая картина и другие краски. Осужденных на казнь подпольщиков Дружинина, Валю и Святослава долго водят по городу, из улицы в улицу, чтобы устроить непокоренное население Одессы. И люди стоят под арками ворот, в подъездах, у закрытых окон, толпятся вдоль тротуаров. Все вместе создает ощущение печали и скорби. И босой, в немецких автоматических наручниках Дружинин, шагающий по мостовой не как арестант, не как осужденный на смерть, а как хозяин города и победитель. И яркое небо, кое-где тронутое легкой, ангельской рябью перистых облаков, которое свежо и нежно сияет над изуверченным городом, особенно густо синевя в проломах стен, в пустых провалах окон. И Матрена Терентьевна, Валина мама. Сейчас она идет по обочине тротуара рядом с осужденными и, отделенная от них цепью конвоя, ловит жадными глазами ускользящий взгляд дочерей. И старые большие акации, увешанные гроздьями душистых цветов и превратившие израненные улицы города и аллеи в тенистые туннели цветов и листьев.

Эпическое тут опять дано в лирическом ключе. И хотя сияющее майское небо, пахучие гроздья нежных зеленовато-молочных цветов акации резко контрастируют с картинами растерзанного города и голодными, обносившимися его жителями, с этими обреченными на смерть подпольщиками,— по существу одно «дописывает» и органически дополняет другое. Надо, чтобы тени от деревьев скользили по лицам смертников, как бы своим ласковым, невесомым прикосновением умеряя боль, которую те испытывают. Надо, чтобы Валя, Валентина шла по мостовой с веточкой белой акации в губах, почти черных, как крохотная запекшаяся рана, потому что рассказ о гибели Дружинина и его товарищей у Катаева овеян не только глубокой скорбью, но и светлой печалью. И так же, как мохнатая звездочка-снежинка, однажды невзначай залетевшая во мглу штольни, принесла туда свет, поэзию, жизнь, так и маленькая веточка цветущей акации в запекшихся от крови Вали-



ных губах напоминает о вечном торжестве жизни, хотя за смертниками вот-вот навечно захлопнутся ворота тюрьмы.

После казни Валентины Пете Бачею, в глубине катакомб, долго будет напоминать о ней случайно сохранившаяся маленькая фотокарточка, вылинявший квадратик, из которого, как из тумана, глядело бледное, размытое лицо девочки с заплетенными кренделем волосами и прозрачными глазами, так хорошо описанными у Катаева, что мы словно бы их видим: «с твердыми зернышками зрачков, которые даже и на фотографии казались светло-зелеными, как виноград».

А в снах и кошмарах Матрены Терентьевны, матери Валентины, вновь и вновь оживала картина шествия осужденных на казнь, ужасная в достоверности своих подробностей, — без теплого, южного солнца, без ангельской ряби перистых облаков. И там Валентина, как наяву, опять пройдет по темным кружевам теней, но уже не мягких, не ласковых, а зловещих, которые будут подниматься по мостовой, по ее босым ногам, по коленям, по плечам, по холодному, как хрусталь, лицу, и веточка белой акации, которую Валентина держит в запекшихся губах, будет падать, скользить по груди, маленькая душистая веточка, которую Валентина не сможет удержать.

Сны Матрены Терентьевны и Пети Бачея в «Катакомбах», а в «Траве забвенья» (о чем мы будем говорить позднее) сны ее лирического героя для Катаева органическая часть повествования. Сновидения для писателя неотделимы от бытия, они составная частица жизни. Они присутствуют на страницах катаевских книг как важный (подчас даже ключевой) момент сюжета, как аллегорическое и метафорическое отражение реальной действительности, нашего бодрствования, наших дневных впечатлений, которые ночью, в снах, трансформируясь странным образом, получают неожиданно точное толкование. Но если сны человека — одна из многих естественных функций материи, — если сны, — улыбаясь, говорил Катаев, — снятся не одним только идеалистам, но и материалистам тоже и с этим феноменом ничего уже не поделаешь, то естественно, что перед художником, взявшимся описать сны своих героев, выдвигаются интереснейшие психологические задачи и сами сновидения оказываются еще одним действенным средством отражения материального мира.

Таковы в «Катакомбах» сны Пети Бачея и Матрены Терентьевны после гибели Вали — странная, фантастиче-

ская реальность, тягостные видения, вдвойне ужасные от того, что достоверны во всех своих подробностях...

Перевернем последнюю страницу тетралогии: Петр Бачей-отец, Гавриил Черноиваненко и Матрена Терентьевна, после мучительных шестидневных блужданий, нашли наконец выход из штольни, и прямо в лицо им ударило ослепительное утреннее солнце и штормовой ветер. Так завершается книга, последняя из четырех книг (впрочем, две пока еще не были написаны), над которой писатель работал долго и настойчиво. От первой публикации в 1949 году романа «За власть Советов» до третьего варианта — «Катакомб» — прошло более десяти лет. «Парус...» писался легко и быстро. Катаев рассказывал, что впоследствии исправил в нем лишь одну, никем не замеченную корректорскую ошибку: «Море, заваленное облаками», а надо было: «Море, заваленное обломками». Больше к тексту он не возвращался. «Катакомбы», напротив, достались трудно, писались, переписывались, увеличивались в объеме и сжимались.

Первой основательной переделке роман подвергся, так сказать, «по указанию».

Разносная, безапелляционная, грубая по тону и уже в силу этого тенденциозная статья Мих. Бубеннова имела (два года спустя по таким же проработочным канонам он скроил статью о романе Вас. Гроссмана «За правое дело») заголовок, не суливший ничего хорошего: «О новом романе Валентина Катаева «За власть Советов»<sup>1</sup>. Деловито и просто. Но как хорошо мое поколение запомнило это сакраментальное «О» в заголовках тогдашних статей — разносных, распинающих, перечеркивающих достойные произведения литературы и искусства: «Об одной фальшивой пьесе», «Об одном лживом романе», «О фильме, искажающем действительность». Статья Бубеннова пестрела директивными формулировками, принятыми критикой на вооружение в конце 40-х годов: «не изучил глубоко материал», «не захотел», «не смог», «не нашел», «не показал». А все, что, по мнению Бубеннова, не имело непосредственного отношения к основной теме — к прямому показу подпольной борьбы (будто речь шла об историческом исследовании), он попросту отсекал и, не дав себе труда вникнуть в замысел книги, пренебрежительно отмахнулся от лирического подтекста, мимоходом назвав его «пустым словесным гудением».

---

<sup>1</sup> Бубеннов М. О новом романе Валентина Катаева «За власть Советов». — Правда, 1950, 16—17 января.

В. Ермилов оценил описание снежинки («Вот что может сделать с маленькой снежинкой большой художник. Он может продлить и сделать вечной ее мгновенную жизнь») и перечислил еще несколько, по его мнению, удачных сцен, но нашел в романе и литературщину и тоже недостаточное изображение действий подпольного райкома, неполноту исторических фактов, истории самой борьбы<sup>1</sup>. И все же Катаев не стал начисто отмахиваться от критики. Не только потому, что и сам был недоволен романом (правда, по другим причинам), но и потому, что время было такое: попробуй-ка не согласиться, возразить!

Л. Скорино в книге «Писатель и его время», сравнивая первое издание романа (1949) со вторым (1951), отмечала, что под нажимом критики Катаев шире развил в нем «сюжетные линии, связанные с показом боевых операций и всей массовой организаторской и пропагандистской деятельностью подпольного райкома — ввел ряд новых героев...»<sup>2</sup>, о чем сразу же после переделок романа написал со знаком плюс Александр Фадеев: полуторагодовая работа над романом завершилась успехом, в частности, расширился исторический фон.

Казалось, на этом и критики и автор могли успокоиться. Однако в 1961 году, после того, как были написаны «Хуторок в степи» и «Зимний ветер», заполнившие брешь между первой и последними частями тетралогии, художник счел нужным еще раз, и уже по собственной инициативе, основательно переработать роман. Предстояло ввести в единое русло четыре самостоятельных произведения, убрать швы, подчинить общей композиции, устранить разностильность, позаботиться о последовательности поступков и поведения главных персонажей. Короче говоря, выстроить не только хронологически, но и как единое художественное целое. А эта работа была нелегкой.

Но точкой отсчета по-прежнему оставался «Парус...». Он дал лирический настрой тетралогии. И автор не собирался от этого отказываться. Ведь он задумывал весь цикл не как исторический роман, а как произведение чисто лирическое. «Катакомбы» выбивались из общего замысла. Особенно после первой переработки. Настойчивые критики хотели видеть больше соответствия повествования историческим фактам и документам. Мало их оказалось в ро-

---

<sup>1</sup> Ермилов В. Новый роман Валентина Катаева. — Литературная газета, 1949, 8, 10 ноября.

<sup>2</sup> Скорино Л. Писатель и его время. М., Советский писатель, 1965, с. 350.

мане. Это не могло не повредить «осуществлению серьезной политической темы». И Катаев, уступая настояниям, вопреки собственному желанию, старался сделать роман более разветвленным и многоплановым. Во втором варианте по насыщенности и даже перенасыщенности событиями, фактами и документами книга все больше приобретала характер пространного исторического повествования. «У меня, как о совершившемся факте,— писал потом Катаев, объясняя смысл переработки романа,— было сказано, что Одесса взята немцами. Меня спрашивали: «А как это произошло? При каких обстоятельствах?» И я добавлял массу лишних подробностей». В конечном счете роман оказался перегруженным ненужными деталями, необязательными персонажами. Получался, признавался сам Катаев, исторический роман, нечто громоздкое, неуклюжее, «гюгоподобное». А хотелось вернуться к лирической задушевности «Паруса...», сделать роман «лермонтовоподобным». Значит, переписывать, сокращать, выбрасывать с сознанием того, что сокращения пойдут на пользу делу, что роман будет легче читаться, отпадет лишнее и четче обнаружатся, «заиграют» сюжетные линии. В процессе «подгонки» сменилось и название романа на более конкретное, локальное: «Катакомбы». В общем, говорил Катаев, сократилось шестнадцать печатных листов.

И все же «лермонтовоподобными» «Катакомбы» не стали. Кое-что утратилось. Хотя с самого начала Катаев населил «Катакомбы» «своими» людьми, которых привел из «Паруса...». В силу стечения различных обстоятельств, они впрямь могли оказаться среди тех, кому выпало возглавить борьбу одесских подпольщиков, действовать заодно с ними; Катаев по-прежнему был «своим среди своих», но сами герои стали другими — повзрослевшими, поседевшими, умудренными жизненным опытом. А это обязывало «войти в них», в их биографии уже по-иному. Ведь с повзрослением Пети и Гаврика неизбежно исчезла интонация детскости, то, что во многом определяло лирику «Паруса...», светлый юмор повести, когда участие в делах старших для Пети часто становилось, по крайней мере на первых порах, как бы продолжением детских игр.

Теперь в представлении вчерашних юных героев «Паруса...» все обретало иной масштаб. Настала пора решающих свершений, сознательного, активного участия в народной борьбе. И автору предстояло начать жить новой жизнью Пети и Гаврика. Однако умозрительный момент в «Катакомбах» оказался сильнее, чем в «Парусе...», поэто-

му в ряде эпизодов слабело ощущение нашей сопричастности происходящему. «В «Парусе...» будущий писатель угадывался за героем, в «Катакомбах» временами исчезал и, как заметил критик В. Кардин, герой чаще всего терял от такого исчезновения<sup>1</sup>.

Пожалуй, больше других повезло Пете Бачею-второму. По силе художественной изобразительности он уступает юным героям «Паруса...». Но все равно с Петей-вторым в «Катакомбы» вошла столь дорогая Катаеву тема детства, со всей свежестью, чистотой, обаянием и непосредственностью детского восприятия. Батарейцам в «Сыне полка» с появлением на позициях Вани Солнцева почудилось присутствие чего-то мирного, домашнего. В «Катакомбах» суровую жизнь подпольщиков скрашивал юный пионер Петя. Он помогал чем мог. По нескольку часов кряду, до изнурения крутил ручную маленькую «динамку» для зарядки аккумуляторов, без чего не могло действовать радио, чистил патроны и пулеметные ленты, быстро покрывавшиеся ржавчиной в подземной, пронизывающей сырости. Ржавый патрон не мог войти в ствол винтовки. И Петя чувствовал себя как бы участником каждого выстрела. Патрон непременно должен был стрелять. А иногда Петя с Валентиной принимались носиться по штольням, поднимая невообразимый шум, прыгали по каменным кроватям и каменным табуреткам, которые непременно развалились бы, не будь они каменные.

Озабоченный боевыми делами подпольного райкома Гавриил Черноиваненко с неизменным пистолетом на поясе и рукояткой гранаты, торчащей из кармана бобрикового потертого пальто, мало уделял внимания Пете и Валентине. Но однажды, расчувствовавшись в обществе маленького Пети, Гавриил Черноиваненко вдруг с неистребимой «пересыпской» интонацией стал вспоминать, какой порядочный «бланш» лет сорок назад поставил в драке его папе. И на удивленный вопрос Пети: «Так давно?», тоже удивившись, сказал: «Да разве это давно?.. Всего лишь в начале двадцатого века!»

В глубине под землей Петя обретает свой первый жизненный опыт, и понятие времени, и чувство ответственности — все, что требовала от него обстановка, не утратив непосредственности, наивности, способности по-детски удивляться открытию мира, всегда прекрасного, пусть даже лишенного света, тепла, ясного неба над головой...

---

<sup>1</sup> Кардин В. Парус и море. М., Художественная литература, 1982, с. 183.

И все-таки военные рассказы Катаева «Флаг», «Виадук», «Отче наш», эта образующая некое внутреннее единство своеобразная маленькая трилогия, рядом с обширной панорамой «Катакомб» не проигрывала. На мой взгляд, в чем-то она даже выигрывала. Многие страницы романа превосходны. А многим недостает того, что мы чуть выше назвали лирической отдачей. Ею-то и сильны маленькие военные рассказы. Независимо от того, появляется в рассказах сам автор в качестве действующего лица, как в «Виадуке», или не появляется, эффект присутствия всегда велик. Строку диктует чувство. А в «Катакомбах», бывает, ощущается определенная выстроенность, заданность сюжетных ходов. Но главное даже не это. Есть литературные герои, которым суждено навсегда оставаться детьми. Тома Сойера невозможно представить взрослым. Вечным олицетворением юности стала у Юрия Олеши маленькая цирковая плясунья Суок в своем сияющем розовом платье, которое сверкает, шумит и благоухает. Были и будут мальчишками неразлучные приятели Петя и Гаврик. Пока читаются «Катакомбы», трудно, чертовски трудно свыкнуться с начинающими стареть героями «Паруса...», Петю и Гаврика им не затмить — при всей талантливости катаевского пера.

На полках военной прозы «Катакомбы» (а еще раньше «Сын полка») заняли свое особое место, обрели своих постоянных читателей — подростков. В «Катакомбах» одинаково привлекают и документальная их основа, и приключения отважных подпольщиков, рассказанные в традициях хороших книг для молодежи. Но дыхание войны, где перемешано трагическое и героическое, высокое и низкое, материнская любовь и не знающая милосердия бесчеловечность, — все это с поразительной достоверностью запечатлелось в «малой» прозе — рассказах Катаева о войне.

## ИЛЬ ФАМОЗО ВУЛКАНО СТРОМБОЛИ...

«Хуторок в степи», задуманный задолго до войны и написанный только в 1956 году, возвращал нас назад, в одесское детство Пети и Гаврика. После выхода «Катакомб» Катаев чувствовал настоятельную необходимость стереть «белые пятна» в биографиях своих героев, двух мальчишек поколения 1905 года. Как складывалась их судьба в канун нового подъема революционной волны, ког-

да на далекой Лене прогремели залпы карателей? Как они встретили октябрь семнадцатого и боролись за утверждение советской власти? В общей цепи романов эпопея «Катакомб» была закономерным продолжением прожитой жизни, гражданской позиции, сложившихся убеждений — Гаврика и, не без его влияния, Пети.

Наконец-то осуществился давний замысел писателя. Появилась реальная возможность соединить начала и концы перетасованных и разъединенных временем судеб Пети и Гаврика. Трудно было свыкаться с повзрослевшими героями «Паруса...». Так вот они снова перед нами, сбросившие с плеч по меньшей мере груз трех десятилетий. В «Хуторке...» Катаев открывал счастливую возможность, обращаясь к жанру «семейного романа», вновь очутиться в городе своей юности, о котором с ностальгией вспоминал в одном из своих стихотворений. Каждый день, когда в назначенный час мимо дачного полустанка проносится шумный поезд с белой табличкой «Одесса»:

Пыль за ним подымается душно.  
Стонут рельсы, от счастья звеня.  
И глядят ему вслед равнодушно  
Все прохожие, кроме меня.

Впрочем, и завершив «Хуторок...», Катаев остался жить в ландшафте города у моря. Он ощущал себя как бы его частицей. В город своего детства постоянно возвращался. Нашел возможность сделать это даже в разгар войны, сочинив маленькую повесть «Электрическая машина». Хронологически ее надо было поместить значительно раньше. Далекая от событий войны, она тем не менее появилась в жарком сорок третьем, между «Флагом», «Женой» и «Сыном полка», не вписываясь, однако, в сюжеты и темы той поры и как бы выпадая из контекста времени. Но, сближая тематически, а не хронологически «Электрическую машину» с «Хуторком...», будем, однако, помнить дату ее появления. Невоенная повесть военных лет. Одесса оккупирована немцами и румынами. И наверное, Катаеву горько и сладко было вместе с Петей и Гавриком мысленно бродить по старым одесским кварталам, вспоминать знакомые с детства дворы и дома.

Да и с юными своими героями еще не пришла пора расставания. Ведь «Катакомбы» даже не были еще задуманы, а давно задуманный «Хуторок в степи» откладывался на неопределенный срок. С тем большей отдачей, как компенсация за неосуществленный пока замысел, писалась

эта маленькая повесть. В сущности в ее завязке легко угадывалась развязка. Финал заранее можно было вычислить, поскольку мы и раньше, в «Парусе...», читали про всевозможные фантастические затеи Пети, всякий раз терпевшего неудачу. Трагикомическое фиаско ему предстояло потерпеть и теперь. Впрочем, от этого повесть не стала хуже. Для автора и читателей знакомый сюжетный ход не имел существенного значения.

Естественно, свободно, по-мальчишески непосредственно существуют Петя и Гаврик во всех перипетиях, связанных с мечтами о приобретении электрической машины. Все передано с присущим Катаеву мастерством: мальчишеские головокружительные мечты, нетерпение, наивность, радости и разочарования. А главное, пока писалась эта повесть, оживали воспоминания о старой Одессе — о знаменитых городских сумасшедших чудаках, выживших из ума дряхлеющих генералах, гимназических учителях. И пожалуй, нигде — ни до, ни после «Электрической машины» — не будет столь подробно реконструирована колоритная, с присущим ей особым шиком, речь одесских мальчишек.

Но во всех мельчайших подробностях полная контрастов жизнь большого портового города, где все проникнуто предчувствием надвигающейся революции, предстанет перед нами в «Хуторке...». А поседевшие герои «Катакомб», по воле автора, вдруг опять станут мальчишками-подростками Петей и Гавриком: Петя с гимназическим ранцем на плечах, Гаврик — в стареньком пальто с полысевшим каракулевым воротником. Все тут Катаев знает, видел. Все это первичное, все подлинная материя, к каждому предмету можно притронуться.

Что же нового по сравнению с «Парусом...» открылось нам в «Хуторке...», отделенном от «Паруса...» событиями Великой Отечественной войны? Что принесло повторное путешествие в Одессу? И не случилось ли такое с целой повестью, как с маленьким эпизодом полета Пети-второго на родину папы в романе «Катакомбы»? Короче, «Хуторок в степи» с его живописными картинами старой Одессы, задуманный, как непосредственное продолжение «Паруса...», не оказался ли, вместо продолжения, всего лишь скучным и необязательным приложением к «Парусу...»?

В ряду четырех романов «Хуторок в степи» и последовавший за ним «Зимний ветер», как ни прекрасно и здесь катаевское письмо, представляются если не вторичными, то все же промежуточными. Так и не суждено Пете стать прилежным пай-мальчиком, утешением папы. Сколько еще



осталось в нем ребяческого! Достаточно вспомнить описанную легко, с веселым озорством (в духе столь частых в прозе Катаева вставных шуточных скетчей) ребяческую проделку Пети и Гаврика, когда они в один присест до дна очистят шестифунтовую банку клубничного тетиного варенья. Но мальчишеское уже не намагничивает с прежней силой героев «Паруса...». Детскую эстафету в «Катакомбах» принял Петя-второй, в «Хуторке...» подхватывает второстепенный персонаж Павлик, младший брат Пети. Ему всего восемь — столько же, сколько в начале «Паруса...» было Пете. И уже не Петя, а Павлик любит свои новые гимназические принадлежности, все аккуратно раскладывает по местам, Петя и Гаврик в суровой школе жизни как бы готовятся к переходу в следующий класс. Гаврик еще теснее связывает свою судьбу с революционным подпольем Одессы, помогает бастующим рабочим, участвует в распространении первого номера большевистской «Правды».

Собственно говоря, уже в «Электрической машине» в характере Гаврика стали отчетливее проявляться его бойцовские качества. Однажды, когда Петя, нагнав приятеля на улице, неожиданно стукнул его кулаком по спине, Гаврик с ловкостью кошки обернулся, присел и выставил кулаки. «Его зубы были злобно стиснуты. И глаза остро прищурены. Он всегда, в любую секунду, был готов к нападению». И верный спутник Гаврика Петя, стараясь ни в чем не отстать от своего приятеля, мало-помалу расстается с ребяческим простодушием (не до конца, не до конца, что и выясняется в «Зимнем ветре»).

Все же Петя и Гаврик как главные герои повести навряд ли могли сами достаточно активно двигать вперед действие, тем более что многое в их поступках было заранее угадано, подсказано и предсказано «Парусом...», а затем «Электрической машиной». В «Хуторке...» перемещается на первый план и принимает на себя одну из главных сюжетных нагрузок Петин отец Петр Васильевич Бачей, учитель казенной гимназии. Глубоко порядочный, честный, либерально мыслящий интеллигент, враг всякой несправедливости, а в то же время человек, далекий от политики, — таким рисовался Петр Васильевич в повести «Белеет парус одинокий». Но даже либерального вольномыслия оказалось достаточно, чтобы навлечь неудовольствие и гонения.

Беда, долго бродившая вокруг скромной семьи Бачей, в повести «Хуторок в степи» входит в дом прямо с парадно-

го подъезда. И тогда-то выясняется, что Петру Васильевичу достанет мужества сохранить душу живую и не вступать в позорную сделку ни с попечителем Одесского учебного округа Вельяминовым, ни с богачом Файгом, ни с миллионером-суконщиком Ближенским.

Кстати, колоритные типы старой Одессы, как бы па одно мгновение оказавшиеся под лучом прожектора, в это мгновение до осязаемости реальны: Файг в своей знаменитой на весь город карете, обитой внутри белым атласом, и с не менее знаменитой «сияющей между черными бакенбардами демократической улыбкой», злобный карлик Вельяминов, выкрикивающий угрозы «отчетливым петербургским департаментским альтом», или старик Ближенский в длинной распахнутой бобровой шубе с серебряным значком Михаила Архангела в петлице. А рядом с отцом недоросль-наследник Ближенский-младший.

Ссора с всесильными столпами общества практически закрывает Петру Васильевичу возможность дальнейшей педагогической деятельности. И он не замедлит это почувствовать. Окончательно распрощавшись с гимназией, Бачей-старший, как мы помним, решает заделаться хуторянином. Его манит патриархальная, полуотшельническая жизнь, свободная и независимая от государства. Только осуществимо ли это? Очень скоро семейству Бачей придется вступить в неравную тяжбу с мадам Стороженко, теперь могущественной «королевой базара» и единственной скупщицей овощей и фруктов по всей округе.

Она бы и доконала наивную и плохо приспособленную к жизни семью Бачей, если бы не «веселое нашествие» рабочих с Ближних Мельниц. Судьба скромного учителя оказалась им не безразличной. Они помогли собрать урожай, спасти его от «базарных шкур» и выгодно продать... Однако увлечению Бачей-отца народническими идеалами в какой-то странной смеси с руссоистскими приходит конец. Немалую роль сыграло знакомство с Терентием Черноиваненко и с Родионом Жуковым. Да и наглядно продемонстрированный ему урок рабочей солидарности. И хотя Петр Васильевич не стал социал-демократом в «Хуторке...», а в «Зимнем ветре» — большевиком, под влиянием новых знакомств в нем совершились важные духовные перемены.

Впрочем, еще раньше, в разгар путешествия с сыновьями за границей, когда зрелище одинокой пастушеской хижины где-то в горах Швейцарии наводило Петра Васильевича на сладкую мечту о маленьком клочке земли, о хутор-

ке, возделанном собственными руками, нельзя было не видеть, не догадываться, что в охваченном революционным брожением мире наивны, иллюзорны мечты об отшельнической жизни. Пусть даже и приобретающей форму своеобразного протеста против учиненной несправедливости.

Заграничной поездке семьи Бачей в повести Валентина Катаева отведено несколько десятков страниц. Старая добрая традиция книг-путешествий воскресает у Катаева. Путешествовали в «Парусе...», в «Катакомбах», путешествуют в «Хуторке...», только не в дряхлом дилижансе с гремящими на всю округу подвязанными ведрами. Теперь к услугам Бачеев пароход «Палермо» Ллойд Италияно, поезда и даже электрический фуникулер. Однако не покажутся ли путевые главы «Хуторка...» по сравнению с «Парусом...» вставными? Своего рода повестью в повести. Думается, это не так. Дорожные страницы прочно впаяны в сюжет. Во-первых, Гаврик, всегда втягивающий Петю в круг своих небезопасных «взрослых» дел и забот, хотя на первый взгляд может показаться, что это не более, чем увлекательная детская игра, на этот раз вручает письмо одесских комитетчиков для отправки его за границу Ульянову. И Петя, догадываясь, конечно, что не приведи бог с ним «засыпаться», принимает на себя рискованные обязанности связного! Путешествие с письмом дает рассеянному Пете повод для тревог и волнений, заставляя читателя подумать о том, что в пути не все могло бы закончиться идиллически. А кроме того, во время странствий по заграницам полнее расшифровывается характер Петра Васильевича. Наконец, для Пети мир, однажды, в «Парусе...», открывшийся из окна дилижанса, теперь простирается вдаль, вширь, вглубь. Все течет, все безостановочно движется перед глазами мальчика: незнакомые страны и города, чужая природа, лица людей, вокзалы и порты с шумной толпой, с сутолокой встреч и расставаний, с чужой речью — турецкой, греческой, итальянской, немецкой. Красный огонь вулкана Стромболи и проплывающие в окне вагона на пути к Риму прозаические маленькие домики с заборчиками из старых шпал, подсолнечниками, мальвами и... грязными гоголевскими свиньями, неожиданно смешное наблюдение дает толчок комическому эффекту: «Если бы не рощицы красивых итальянских сосен с развиллистыми оранжево-розовыми ветвями и почти черной хвоей, то можно было бы подумать, что поезд приближается не к Риму, а к Миргороду».

Нашей литературе для детей и юношества, увы, часто

еще не хватает такой вот объемности, зоркости, богатства наблюдений, щедрости деталей, приучающих ребенка, как приучает его Катаев, сто раз обращаясь к живому воображению читателей и сто раз рассчитывая на ответный отклик, видеть мир не плоскостным, не обыденным, а полным движения, блеска, во всем многообразии зрительных образов и сверкании красок. Каждая деталь на картине так живо и ярко нарисована, что кажется совсем настоящей.

Смотреть и видеть, оказывается, захватывающе интересно. И как это ужасно, когда Петя вдруг лишается такой возможности! Что за неприятная история приключилась с ним в поезде на пути из Неаполя! В глаз под верхнее веко влетел крохотный кусочек каменного угля. Это была настоящая пытка, вся радость дороги для Пети была испорчена. Зато, после пережитых мучений, сколько наслаждения доставила мальчику вновь обретенная возможность смотреть! Ему даже казалось, что сила его зрения утроилась. Он старался, не обкрадывая себя, не пропустить ни одной подробности. Смотреть, смотреть... Вновь и вновь, убеждаясь, что смотреть и видеть — захватывающе интересно.

Не просто смотреть, не просто видеть, а вглядываться и, вглядываясь, добираться до самой сути, суметь разобраться в своих ощущениях. Кому? Взрослому, ребенку? Автору или его юному герою? Не так-то легко провести раздел между тем, где у Катаева кончается детское и к детским впечатлениям примешиваются взрослые. Одно пронизывает другое. Все взаимно окрашено, наблюдения взрослого человека сохраняют обаяние детскости. В этом тоже одна из счастливых особенностей катаевского дара.

Во время заграничного путешествия с папой Петя видит с палубы парохода в Тирренском море огнедышащий вулкан Стромболи. Было это темной и душной ночью, когда Петя вдруг заметил впереди странный огонь, не похожий ни на маяк, ни на топовый огонь встречного корабля. «Он был почти красный и какой-то неправильный. Некоторое время он подержался и погас, и так все время через равные промежутки времени медленно гас и медленно зажигался, становясь все крупнее. Это было похоже на то, как берут в рот тлеющую спичку, дышат и уголек ярко рдеет сквозь зубы.

Теперь уже слегка освещались волны и нижние края темного ночного облака, и казалось, что оттуда пышет жаром».

Мог ли 12-летний Петя или 12-летний Валя Катаев, который в этом возрасте путешествовал с папой, все так точно и образно изобразить, описать? Пройдут годы, и однажды, как бы проявив в памяти старую фотопластинку, Катаев отчетливо увидит запечатлевшийся на ней с детских лет красный огонь «Иль фамозо вулкану Стромболи» и с ощущением сиюминутности впечатления воспроизведет в своей книге.

А тогда? Ведь было не одно только, ошеломившее Петю, зрелище огнедышащей горы. Им владело и мальчишеское тщеславие: он, Петя, видел то, что далеко не каждый гимназист видел собственными глазами. Да что там гимназист! Наверное, даже учитель географии не мог бы этим похвастаться. «Боже мой, что скажет тетя, когда узнает, что Петя видел вулкан! Что запоют знакомые!» И, возвратившись в каюту, Петя принимается строчить письмо тете: «Дорогая тетечка! Вы, конечно, не поверите, но только что собственными глазами я видел действующий вулкан».

Петя остановился, немного поторговался со своей совестью и решительно прибавил: «Он извергался!..»

Однако дальше дело не пошло. Едва только Петя написал эти торжественные слова, как тут же его вдохновение иссякло. Критик В. Ветвицкий, анализируя особенности речи в катаевском «Хуторке...», заметил, что, хотя Петю буквально распирало от впечатлений, подыскать яркие, сильные слова, чтобы выразить свои впечатления (в открытке тете), он не сумел... Тем не менее чувства, охватившие Петю, переданы в романе во всей полноте и свежести, чему способствовал прием несобственно-прямой речи. Думаю, однако, дело не только в этом, а в умении дать наплывающие одни на другие зрительные впечатления, эмоции, где наивное Петино письмецо сосуществует с развернутым поэтическим описанием огнедышащего вулкана. В книге между одним и другим описанием нет дистанции времени, хотя в действительности открытка была написана тогда же, а все, что оказалось в ней не выраженным, еще долгое время оставалось под спудом. Но к будущим красочным описаниям путевых впечатлений Пети ниточка протянулась от первого его восторженного восклицания: «Тетечка!.. Вы себе даже не можете представить, что со мной произошло».

Сохраняя верность своей художнической манере, Катаев стремится, как и в других частях тетралогии, придать своим описаниям пластичность и в то же время увлека-

тельность, остроту. Не в одном только «Парусе...» автор изобретательно «крутит» колесо сюжета. В «Хуторке...» он тоже, развязывая один узелок, тотчас хитро завязывал несколько других.

Самые непредвиденные препятствия то и дело возникают перед нашими путешественниками, возбуждая и читательское любопытство: как же удастся выбраться из очередной передрыги? В подкладку Петиной матросской шапки бережно запрятано письмо в Париж Ульянову-Ленину от одесских комитетчиков. За границей его предстоит опустить в почтовый ящик. Но в афинской кофейне шапка едва не потерялась. В Неаполе вовлеченные в толпу демонстрантов Петя и Павлик чуть было не заблудились. Зато тогда же на улице познакомились с Максимом Горьким, который помог выпутаться из беды перепуганным мальчишкам. В горах Швейцарии Петя с отцом пережили снежную июльскую бурю и т. д. и т. п.

Однако главное заключается в том, что и этой и во всех других частях тетралогии судьба юных, а потом далеко уже не юных героев тесно сопрягается с судьбами целого поколения русских людей, с важнейшими событиями в жизни нашей страны, неизменно задевавшими Петю и Гаврика своим широким крылом. Для самого Катаева историзм русской классической и советской прозы по-прежнему оставался одним из драгоценных и непреложных их качеств. Эти традиции писатель постоянно стремился развивать в своем творчестве. Судьбы людей раскрывались в тесной связи с судьбами общества, история частной жизни совмещалась, взаимодействовала с историей страны. Мы уже говорили, что себя самого Катаев ощущал человеком, как бы живущим в огромном пространстве исторического романа. И в личностях его героев так или иначе находили свое отражение многие важнейшие события времени. Не будь этого, не впишишь персонажи романов и повестей в исторический фон, навряд ли им хватило бы силы встать и покинуть бумажные страницы, чтобы дальше отправиться в путь вместе с читателями этих книг.

Для каждой последующей части тетралогии Катаев выбирал поворотные кульминационные события: 1905 год в «Парусе...», новый подъем забастовочного рабочего движения — в «Хуторке...», октябрь девятьсот семнадцатого — в «Зимнем ветре», Великая Отечественная и разгром фашизма — в «Катакомбах». И от книги к книге мужали герон. И не только Гаврик. С интересом выслушав рассказы Пети о забастовке итальянских трамвайщиков, о

рабочих митингах и демонстрациях, Гаврик говорит ему: «А ты, брат, оказывается, за границей тоже время зря не терял. Кое в чем разбираешься. Молодец». В конце концов ведь и важное поручение одесских комитетчиков Петя тоже выполнил. Письмо дошло до Ленина.

После выхода «Хуторка...» высказывались мнения, что эпизоды повести, где Петя отправляет письмо одесских подпольщиков Ленину, выглядят наивно. Давний литературный соратник Катаева по Одессе, писатель Лев Славин, одним из первых откликнувшись рецензией на книгу Катаева, писал: «Не берусь судить, насколько этот способ подпольной связи был распространен в дореволюционной партийной практике, но в романе он выглядит убедительно»<sup>1</sup>. Лучше ли, хуже удались Катаеву отдельные части тетралогии, но ритм времени Катаев ощущал одинаково остро со своими героями и свою сопричастность происходящему тоже. Наверное, поэтому он вправе был повторять: все, что я писал, это мой лирический дневник, мое отношение к революции.

В «Зимнем ветре» (1960) действие переносится с полей империалистической и гражданской войны в ленинский кабинет в Смольном, из Смольного на Ближние Мельницы в Одессу. Командир бронепоезда «Ленин» Петр Бачей и командир отряда красногвардейцев и революционных матросов Гаврик Черноиваненко-младший (так отныне будут именовать Гаврика в отличие от брата Терентия) — люди во многом новые, изменившиеся. Новые по сравнению с «Парусом...» и «Хуторком...». А в «Катакомбах» секретарь подземного райкома Черноиваненко и подрывник Бачей — опять новые. Неизменными остаются чувства автора — любовь к своим героям, даже нежность, которую обычно испытывают к друзьям детства.

Впрочем, друзья детства и не дают повода пересматривать к себе отношение. Правда, наивный гимназистик в «Парусе...», чуть повзрослевший и даже удостоившийся похвалы Гаврика, путешественник по заграницам Петя Бачей, в «Зимнем ветре» фронтовик, дослужившийся до чина прапорщика, — все еще остается на первых порах простодушным, наивным молодым человеком, который слишком долго пребывает в иллюзорном мире. «Воздух уже ощутимо дышал солдатскими бунтами, смертью приближающегося фронта, народным гневом». А Петины мысли все еще скользили по самой поверхности явлений.

---

<sup>1</sup> Славин Л. Три книги. — Огонек, 1956, № 35, с. 17.

Но все-таки мальчик с гимназическим ранцем за плечами и прапорщик с офицерским кортиком — не одно и то же. И его оценка автором не однозначна. Однако даже с поправкой на возраст Катаев рассказывает со снисходительной улыбкой и не слишком сгущая сатирические краски о своем повзрослевшем и все же сохраняющем ребячливость герое! Ведь из ранее написанного романа «Катакомбы» мы узнали, как храбро действовал во время оккупации Одессы Петр Васильевич Бачей. Короче говоря, задолго до появления «Зимнего ветра» жизненный путь Петра Бачея был уже обозначен, виден, как на ладони. Простим же ему, двадцатилетнему, затянувшийся тогдашний инфантилизм и мальчишеское желание покрасоваться перед одесскими барышнями, приходившими к нему в лазарет, щегольнуть своей фронтовой биографией, своим (по секрету говоря, не слишком-то опасным) ранением. Тем более что Катаев любит Петю и не скрывает этого. Вот почему, хоть и достается порой прапорщику Бачею от автора, но не так уж и сильно.

В «Зимнем ветре» Катаев сохранил особую лирическую интонацию. Множеством неповторимых подробностей милостивого ему сердцу черноморского пейзажа, «воздухом» поэзии, как ему и хотелось, он наполнял свое повествование о незабываемых исторических днях второй половины семнадцатого года, когда буквально каждый час приносил множество перемен.

Вспомним наудачу один из центральных эпизодов романа: Черноиваненко-младшему поручают занять с небольшим отрядом красnogвардейцев и моряков штаб командования войск контрреволюционной Центральной Рады. Небольшая, очень яркая луна стоит в глубине головокружительно высокого неба, мозаично обложенного белыми облачками. Подобно маленькому стихотворению в прозе о снежинке, слетевшей, как «чудо с того света», в катакомбы, она тоже помогает настроить все повествование на определенную волну, как бы пронизать единым авторским мироощущением многие предшествующие этим или следующие за ними страницы.

В ту зимнюю январскую ночь Гаврику окончательно удалось убедить гайдамацких часовых, еще накануне сагитированных большевиками, добровольно сдать свои посты красnogвардейцам и «тихо, благородно», без лишнего шума арестовать генерала Заря-Заряницкого с его штабом. А для того, чтобы окрепла уверенность, что нет для него ничего невозможного, что в сказочную январскую ночь все испол-



нимо, Гаврику нужен был и поцелуй молодой жены Марины на морозном воздухе, и пламя ночных костров, и белые облачка, которые как бы двигались всем своим перламутровым полем вокруг неподвижной точки луны, и безраздельно преданные революции красногвардейцы и моряки из маленького отряда Гаврика. «Душа его горела. Он (Гаврик) чувствовал себя как бы хозяином не только этой Пироговской улицы вместе со штабом и часовыми у входа... но также и всего этого морозноперламутрового небосвода... всего мира, который как бы заново рождался на его глазах». И это глубоко пережитое Гавриком чувство чистой человеческой правды знакомо и другим героям повести. У них тоже были свои сказочные лунные ночи. И для них мир рождался заново.

Тетралогия Катаева, выстроившись наконец в одно целое, мало походила на ранние его вещи. В очередной раз писатель преподнес сюрприз своим критикам и обманул их прогнозы. Впрочем, критик, как остроумно заметил однажды Юрий Тынянов, ведь не начальник станции. Его заказы не всегда исполняются. Он может заказать писателю Индию, а тот возьмет и откроет Америку. Но внутренне произведения Катаева все взаимосвязаны острым ощущением движения времени, стремлением автора обратиться к коренным, переломным событиям бурной революционной эпохи, запечатлеть в своих книгах ее трагические и величественные черты.

Именно этим определялись пафос, лирика, юмор катаевских книг. И первые детские радости одесского гимназиста Пети Бачея, как, впрочем, и самого автора, нередко подсказывались переходом от «бессюжетного существования» к участию во взрослых делах и заботах Гаврика.

Я написал: «как, впрочем, и самого автора», опять-таки имея в виду признание Валентина Катаева: с молодых лет он всегда ощущал, что находится в пространстве громадного романа. И, отправляясь на фронт первой мировой войны, думал о том, что, вольно или невольно, сам становится персонажем историческим. «Полагаю,— добавлял он,— что не я один так воспринимал тогда окружающее. Мои сверстники тоже ощущали повседневные события как историю, свои записки и юношеские дневники — как летопись, а друзей и товарищей — не иначе как «современников». На меньшее мы не шли. И действительность в самом деле заслуживала того».

Собственно говоря, все что было написано Катаевым в двадцатые годы, в тридцатые и сороковые (о чем мы вели

речь до сих пор), так или иначе диктовалось стремлением художника выразить дух и потребности времени, как он его понимал тогда, в пору нэпа («Растратчики»), первых лет первой пятилетки («Время, вперед!»), Великой Отечественной («Сын полка», фронтовые рассказы, «Катакомбы»). И всякий раз ему важно было сохранить верность тому художническому принципу, которого он придерживался, обращаясь к прошлому или настоящему: писать с ощущением личной сопричастности происходившему или происходящему. В Одессе Катаев подробно знакомился с историей подвигов героев катакомб. Однако это было лишь первое приближение к материалу, первая «прикидка» темы, сбор и накопление необходимых фактов. А замысел романа окончательно созрел, когда писатель подумал о том, что в борьбе одесского подполья могли ведь участвовать повзрослевшие герои «Паруса...». С этим чувством он входил в сюжет будущего романа уже не отвлеченно, не умозрительно, а как человек, готовый, лучше ли, хуже, чем в «Парусе...», но перевоплотиться во многих своих персонажей.

## ПУТЕШЕСТВИЯ К ЛЕНИНУ

Встречая Валентина Петровича на дорожках дачного подмосковного поселка Переделкино, слушая его или всматриваясь в то, как он слушает других, я вспоминал слова Луи Арагона об Анри Матиссе: «Когда Матисс гуляет, когда он видит кого-то, когда читает, живопись непременно вторгается и вопрошает: а могу тут пожить-ся я? Разумеется, он любит цветы, женщин, птиц. Но по-иному, чем вы или я. Не бескорыстно. Все, что для других мечта, для него — субстанция, субстанция некоего неумолимого распорядка, распорядка вещей»<sup>1</sup>. Процесс накопления впечатлений, казалось мне, не прерывается у Катаева ни на одно мгновение. А ощущение, что все вокруг материал, что в окружающей жизни все достойно внимания художника и нет ничего такого, что было бы неинтересно, никогда его не покидает.

Другой вопрос: как? В какой форме выразить этот постоянно меняющийся распорядок вещей? Мы знаем, что Катаев был и остался противником однотонного, одной-

---

<sup>1</sup> Арагон Л. Анри Матисс. Кн. 1. М., Прогресс, 1961, с. 140.

единственной, застывшей, на все случаи жизни готовой формы. Он говорил: Маяковский всю жизнь опасался «отвердевших представлений» и не боялся разойтись с общепринятым, привнося нечто новое, свое, индивидуальное в установившиеся понятия и представления. Катаев хорошо знал цену переменчивым, постоянно обновляющимся приемам и в книгах последних десятилетий, не ограничиваясь однажды достигнутым, завоеванным, общепризнанным, ставшим хрестоматийным, как в «Парусе...» или «Сыне полка», всегда искал что-то новое.

— Вот,— любил повторять Катаев, открывая томики Гоголя, которые у него были всегда под рукой,— опять решил перечитать все подряд. Гоголь всегда разный, всегда новый, неожиданно-оригинальный. Каждое следующее его произведение решительно не похоже на предыдущие, и все-таки в каждом из них — Гоголь...— Тут Катаев коснулся дорогой для себя темы, которую мог развивать без усталости.— Возьмите такие диаметрально противоположные произведения, как «Тарас Бульба» и «Ревизор» или «Вий» и «Петербургские повести»,— в каждом все другое — композиция, художественная манера, язык.

Новый Катаев, Катаев «Святого колодца» и «Травы забвенья», «Кубика», «Волшебного рога Оберона» и «Алмазного моего венца», как мы могли уже заметить, будто бы даже испытывал неудовлетворенность прежним Катаевым — «сюжетником», мастером острой, подчас авантюрной интриги, а нынешнему свободному и раскованному повествованию явно отдавал предпочтение перед прозой строго дисциплинированной, с хронологически последовательным течением времени, движением сюжета, разбивкой на главы — «Первая глава», «Вторая глава» и дальше, дальше пошло-поехало... Ведь признавался он однажды, что теперь хочет пользоваться новыми искусными скрепами, а в другой раз — что почувствовал облегчение, перестав заботиться о «железной» конструкции романа.

Правда, много лет назад в одной из своих статей, размышляя о возможностях обновления прозы,— стиля, приемов, манеры письма, Катаев заметил, что адресуется к молодым литераторам, ему самому вроде бы уже поздно искать новые пути. Но характерно, что на пороге семидесятилетия задумывались «Святой колодец» и «Трава забвенья»... Жанровую необычность таких книг или, может быть, даже внежанровость (точное определение не подбе-

решь) сам Катаев рассматривал как новую форму своей прозы, с ней связывал собственное представление о возможных поисках в этом направлении.

Как бы оправдываясь за такой неожиданный виток, писатель не без лукавства говорил одному из друзей:

— Я ведь собирался прожить до пятидесяти. Так и строил все жизненные и литературные планы. А прожил дольше... Надо теперь что-то делать. Вот и решил немного поэкспериментировать в прозе.

Разумеется, веселая шутка еще не давала исчерпывающего объяснения. «Земную жизнь пройдя до половины», Катаев как бы решил «перечитать» теперь первую ее половину, воскресить драматическую, переменчивую, скрытую, трудно уловимую жизнь человеческого духа. А это потребовало обновления формы, композиции, поисков новых выразительных средств, быть может, не привычных для читателей.

Однажды я спросил его: не опасался ли он, решив опять немного поэкспериментировать, предпочтя заманчивым внешним «хитростям» сюжета — внутренние, духовные, более сложные и многое заставляющие нас домысливать, утратить какую-то часть массовой аудитории? Своих постоянных читателей?

— Нет, почему же, — ответил он. — Во-первых, качественно изменилось понятие массовый читатель. Сегодня значительный процент массовой аудитории составляют люди хорошо подготовленные эстетически, они заинтересованно, с пониманием относятся к работе писателя, к его поискам формы, языка... Я мог убедиться в этом во время недавней поездки в Сибирь, где встречался и беседовал с читателями моих новых книг. Во-вторых, старые книги остаются, по-прежнему читаются...

Впрочем, со многими вещами, которые как бы впервые открывались читателям Катаева в новых его произведениях, писатель экспериментировал давно. Да и можно ли однозначно назвать экспериментом то, что он считал своим художественным кредо, — к примеру, соразмерность изобразительного и повествовательного, фиксацию первичного восприятия, даже предпервичного, то есть самого непосредственного впечатления, а не восьмого, девятого, десятого, к тому же еще и заемного. Не забудем, что пафосом первичных, самых непосредственных впечатлений был пронизан уже роман «Время, вперед!», что, кстати говоря, во многом определялось свежестью, оригинальностью и новизной содержания книги. Все это, приобретая

с годами в творчестве писателя глубокий смысл и значение, и впредь помогало менять, обновлять манеру письма.

Слышал однажды, как в разговоре Катаев иронически отзывался о литераторах, которые пишут не из жизни, а «с телевизора». Смотрят, как на телевизионном экране люди ходят, сидят, разговаривают, во что одеваются, и потом пишут. Но все в их писаниях — пейзажи, интерьеры и краски — разумеется, тоже с телевизора. Розовые облака, голубые озера марки «Радуги» или «Рубина». А сами-то вы стояли на берегу озера? Видели небо с розовыми облаками? Искали единственное, всегда неповторимое определение цвета и формы? Пытались когда-нибудь израсходовать запасы собственных душевных сил, чтобы выразить свои первичные, а не чужие ощущения?

Катаев не устал повторять, что добивается предельной лаконичности языка и готов даже сузить словарь, чтобы оградить прозу от многословия и не тратить попусту место на мотивировки поступков, на объяснение, как, куда и зачем поехали герои. Пусть бы простыми человеческими словами создавался отчетливый зрительный образ, получала толчок фантазия читателя. И какой сильный толчок!

Однако не вступает ли в противоречие с этими высказываниями катаевская проза последних лет с ее метафоричностью, усложненной композицией, откровенной открытостью собственного «я» в самых прихотливых его проявлениях, с настойчивым стремлением писателя, дойдя до материальной основы вещей, постичь «психею», как любили поэты в старину называть душу?

Мне представляется, что высокая степень мастерства, достигнутая Валентином Катаевым в новых его книгах, помогала исследованию далеко не простых отношений между людьми, сложных и трудных глубинных процессов, подвластных далеко не каждому художнику.

И точкой отсчета, пожалуй, могла бы стать «Маленькая железная дверь в стене» (1964) — лирическая повесть о Ленине, вернее, о небольшом периоде жизни Владимира Ильича в 1910—1911 годах в Париже.

Еще раз попробуем уточнить жанр: лирическая повесть?

Может быть.

Хотя правильнее будет сказать: лирический дневник. Не исторический очерк, не многостраничный роман, претендующий на широту и монументальность, а лирические размышления о судьбах революции, воспоминания детства

ва, страницы путевых тетрадей, картины Парижа тех давних лет и Парижа сегодняшнего, поэтическая реконструкция времени, смелый полет творческого воображения, выдержки из воспоминаний современников — близких Ленина, его соратников и друзей, воспоминания, из которых Катаев выбирает самые теплые, сердечные, живые строки, бережно художником прочитанные и художником прокомментированные.

Важную роль в этом деле сыграло знакомство с Надеждой Константиновной Крупской. Под ее руководством в самом начале 20-х годов Катаев некоторое время работал в Главполитпросвете. По заказу Главполитпросвета он сочинял агитстихи, написал брошюру «Новая жилищная политика». Тогда же он слышал рассказы Надежды Константиновны о жизни в эмиграции, в Женеве, в Париже, об организации партийной школы в Лонжюмо и о многом другом.

«Все это меня чрезвычайно увлекало и еще более укрепило в намерении написать о Ленине если не роман и не повесть, то, во всяком случае, его литературный портрет»...<sup>1</sup>

Конечно, от туманных замыслов 20-х годов до книги было чрезвычайно далеко. Но, может быть, уже и тогда литературный портрет Ленина представлялся Катаеву как своеобразный род лирической прозы, которую в последние годы писатель предпочитал другим.

В начале 30-х годов Катаев, попав в Париж, познакомился с французскими коммунистами и среди них с людьми, лично знавшими Ленина. Именно здесь окончательно сложилось намерение написать книгу о Ленине в Париже. И опять-таки прошло больше тридцати лет, прежде чем писателю удалось осуществить свое желание.

А ленинская тема была выбрана закономерно. К ней писатель подступал давно, исподволь, обращаясь к коренным, переломным событиям в истории русского революционного движения XX века. В «Хуторке...» Петя вез за границу зашитое в шапке письмо. Его передал Гаврик для отправки Ленину в Париж на улицу Мари-Роз. В «Зимнем ветре» есть главы, уже непосредственно показывающие Ленина. Из Смольного в напряженнейшие дни Октября он руководит вооруженной борьбой пролетариата. Но это еще не было развернутое изображение вождя.

---

<sup>1</sup> Катаев В. Как я писал «Маленькую железную дверь в стене». — Собр. соч. в 10-томах, т. 4. М., Художественная литература, 1986, с. 545.

Скорее, первый набросок, только беглые штрихи, заготовки к будущей картине. И писал Катаев пока еще красками, испробованными другими художниками: «голова с громадным лбом», «пытливый взгляд прямо в глаза собеседнику», «стремительная походка», «в откинутой в сторону руке держит листок телеграфной ленты» — и т. д.

Задача тут решалась чисто внешняя. Глубокого внутреннего, психологического постижения ленинского образа писатель тогда еще не добивался. Предстояло побывать во многих ленинских местах, прочитать и перечитать все написанное Лениным и о Ленине, найти такую свободную и емкую форму лирического повествования, куда естественно могли бы вписываться во всей свежести, непосредственности в неожиданности первого впечатления многие живые подробности.

Вот, например, ленинские портреты. Сколько бы их ни сравнивать, ни сопоставлять — а с этого начинается книга Катаева, — почти на каждом портрете Владимир Ильич будет другой, не похожий на предыдущие изображения. В литературе это хорошо передано в рассказе К. Федина «Рисунок с Ленина». Молодой художник, рисующий на III конгрессе Коминтерна Владимира Ильича, терзается невозможностью передать его черты. Все в ленинском облике изменчиво, неуловимо. Еще несколько минут назад как будто бы совершенно точно схваченные черты в непрерывном живом чередовании заменяются новыми, и художник, оставляя прежний рисунок, начинает следующий, с тревогой переворачивая в альбоме один лист за другим. Однако в этой изменчивости ленинского облика и заключена, наверное, тайна живой личности, со всеми ее неповторимыми оригинальными внешними и внутренними особенностями. Значит, познакомившись с массой свидетельств, надо было представить многогранный ленинский характер, по-разному раскрывающийся в разных обстоятельствах, но все озаряющий мощной революционной мыслью, во всем и всегда ищущий революцию, увидеть человека, которого привлекало все новое, небывалое, революционное. Не случайно с таким увлечением Ленин ездил «на полеты», внимательно следил за первыми успехами авиации. Но об этом чуть позже.

«Вижу, — любил повторять Катаев, — вижу и представляю!» «Вижу, как Ленин нес туго затянутый ремнями дорожный портплед с подушкой, который пытались выхватить из его короткой, крепкой руки местные факино — носильщики, а он не давал. Горький вел Ленина, пробива-

ясь сквозь толпу, по пристани...» «Вижу позднюю парижскую осень, темное, сырое утро и мглистый воздух рабочих кварталов, кое-где насыщенный слабыми запахами светильного газа и каменноугольного дыма с небольшой примесью чего-то особо парижского: мягкого, каштанового, ванильного, бензинового. На улице Мари-Роз пусто. Но едва Ленин, минуя нескольких таких же безлюдных переулков, выехал на прямую, широкую Порт-д'Орлеан, как сразу попал в людской поток». Вижу! Вижу! В витринах эстампных магазинов на улице Боэси картины постимпрессионистов и Пикассо. И во времена Ленина на улице Боэси люди проходили, как по залам музея новейшей живописи. Ленин мог останавливаться возле витрин, мог видеть за стеклом постимпрессионистов и Пикассо «глубокого» периода. Пикассо до сих пор знаменит. Рисунок Пикассо — портрет советского космонавта Юрия Гагарина в крылатом шлеме — полуголубя, получеловека — выставлен в парижских витринах, напоминая, что в мире давно уже началась эпоха Ленина.

«Как жаль, что Ленин не дожил до этих дней!»

Драгоценный дар видеть, наблюдать, путешествовать во времени всякий раз подсказывает художнику массу смелых догадок, гипотез, предположений, помогает смешивать время, возвращаться вспять на пятьдесят лет назад и одновременно естественно и органично вводить прошлое в день нынешний. «Или, может быть, «теперь» это то же самое, что «тогда?» — напишет Катаев в «Траве забвенья», где «теперь» и «тогда» так свободно меняются местами. В «Маленькой железной двери...» действие переносится на небольшую, тихую улочку Мари-Роз и на многолюдную площадь Ришелье, в Национальную библиотеку, в скромный пролетарский театрик «Бобино». Вот Ленин сходит с маленького пароходика, который доставил его из Неаполя на Капри к Горькому. «По странному совпадению, — рассказывает Катаев, — я тоже в 1910 году, примерно в это же время, в первый раз в жизни попал на Капри». В романе «Хуторок в степи» Катаев подробно описал путешествие Пети Бачея с отцом и младшим братишкой Павликом за границу. В «Маленькой железной двери...» воспоминания детства помогли писателю вновь воскресить в памяти все те прелестные пейзажи, которые тогда же видел Ленин, ясно представить себе узкие, извилистые каприйские улочки, зажатые меж каменными домиками зеленщиков, бакалейщиков, лодочников, по которым мог проходить Ленин, заново пережить восторг при



посещении знаменитого на весь мир Голубого Грота... «Гротто Азуро».

За пятьдесят лет до Ленина Герцен, побывав в Неаполе, писал: отнимите у Неаполя великолепную линию моря, линию гор, полукруг залива, что же останется? Грязь, вонь, нищета города, нестройные звуки, ослиный крик возчиков и самих ослов, дребезжание скверных экипажей и хлопанье бичей. «А с ними, с этими линиями, будущность Неаполя обеспечена. ...И путник, откуда бы ни шел, преклонится перед этими пределами красоты. Я смело говорю — пределами; могут быть такие же красоты, могут быть иные, но лучше, изящнее, музыкальнее не могут быть»<sup>1</sup>.

Навряд ли Катаев перечитывал эти строки из «Былого и дум», когда писал «Маленькую железную дверь...». Но и он, увидев всю эту прелесть воочию, преклонился перед «пределами красоты». И живо представил себе восторг Ленина, который в то же время, торопясь оторваться от роскошных пейзажей, стремится вернуться к работе, торопится в Париж, чтобы поскорее взяться за дело. Ни для чего другого у него просто не оставалось времени. Ум его кипел.

По одной какой-нибудь зорко подмеченной художническим глазом детали, маленькой, выразительной подробности Катаев воссоздает, восстанавливает целые картины давно прошедшей жизни, наполняет их красками, запахами, звуками. На Капри, после долгих поисков, писатель отыскал ту самую виллу, где Ленин гостил у Горького, узнал широко известную по фотографии террасу. Здесь когда-то Ленин играл в шахматы с Богдановым. Странное чувство испытал при этом писатель — как бы внезапно остановившегося и повернувшего вспять времени. Ему живо представился Ленин, маленький, энергичный, резкий, и Горький, в сдвинутой набок шляпе, присевший на перила. Рядом с ним красивая нарядная дама, его жена — знаменитая актриса Художественного театра Андреева и склонившийся над шахматной доской Богданов. А потом все это исчезает, уходит в прошлое. Стремительно меняются декорации: мы остаемся на пустой террасе, с горкой мусора в углу, в обществе старика обойщика. В синем фартуке, с молотком в руке обойщик чинит полосатый матрас, поставив его на тот самый столик, за которым Ленин играл в шахматы.

<sup>1</sup> Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. XVII. М., Изд-во АН СССР, 1959, с. 280—281.

Так же волшебным образом все вокруг меняется в финале книги и одни картины накладываются на другие. «Время потеряло надо мной власть», — кажется, впервые напишет Катаев слова, которые потом будет часто повторять, утверждая нераздельность, слитность прошлого с настоящим. Лютый московский мороз 21 января 1924 года. Красная площадь в дыму метели. И Париж 21 января, в годовщину смерти Ленина. Острый, пронзительный сибирский холод, принесенный откуда-то с далекого севера. Настоящий полярный снег, неожиданно налетевший и столь же неожиданно растаявший. Парижане, слишком легко одетые для такой погоды. Остриженный по самой последней моде, потерявший черный пудель тревожно бежит взад и вперед по тротуару, оставляя на девственно белом снегу трезубые следы.

Странное, фантастическое и одновременно абсолютно реальное ощущение жизни в двух пространствах, в двух измерениях. Неизбывная тягость одного и легкая мимолетность другого. Видение Красной площади в кружении метели на Елисейских полях. Предметы вокруг как бы начинают перемещаться во времени. Но в своих контрастах все одинаково наглядно, зримо. С поразительной ясностью представляется московский день, парижский. И все, все объединяющее лирическое «я» автора.

Катаев умеет вплотную приблизить к читателю картины ушедшей жизни и нынешней. Не потому ли глаголы «воссоздать», «восстановить» кажутся, пожалуй, слабыми, недостаточными, еще не выражающими целиком манеру Катаева-художника. Убрав с пути все перегородки, он дал нечто большее — ощущение сопричастности живой жизни.

Пройдя и проехав по многим ленинским маршрутам, кое-где дополнив известное неизвестным, он внес в ранее существовавшие версии некоторые коррективы, уточняющие даты, адреса. Вилла «Блезус», где Ленин гостил у Горького, столько раз меняла потом свое название, к тому же изначально неверно была названа в воспоминаниях Марии Федоровны Андреевой, что отыскать ее спустя десятилетия оказалось нелегко. Но даже и в этом случае от слов «воссоздать», «восстановить» (хотя, как видим, писателю приходилось и восстанавливать) веет музейным холодком, тогда как в книге Катаева все одушевлено, согрето присутствием автора. Словно писатель был тут всегда: вчера — сегодня. Он ничего не воссоздает. Он просто живет во времени и ко всему остался как бы лично при-

частен. Порой даже начинает казаться, что эти мастерски написанные страницы как бы сохраняют первоначальный жар давних дневниковых записей.

Катаев говорит:

«Не было ничего великого или малого в области революции, что бы не аккумулировалось здесь, в этой крошечной квартирке на Мари-Роз, и, конечно, это был в первую очередь главный штаб русской революции, куда сходились все нити грядущего переворота, который планировался именно здесь Лениным и его помощниками». Описание предметов в скромной квартире Ильичей так осязаемо, что кажется, их можно потрогать рукой. Есть в этой вещественности свой секрет: опять-таки — не просто воссоздать обстановку комнат по рассказам современников, по документам, а написать так этот или другой эпизод книги, как если бы автор сам некогда приходил в ленинскую квартиру и вот, много лет спустя, давая предметам живую, чувственную окраску, вспоминает, как все это было тогда. Здесь, в спальне, стояли две узкие кровати, покрытые белыми, тисненными, так называемыми марсельскими одеялами либо вечными ульяновскими пледами. Там находился простой некрашенный стол, заваленный почтой, — «секретариат» Ленина, его подпольное бюро. А в кухоньке, где пили чай и принимали гостей, на газовой плите кипел большой чайник. И как тогда, можно было, поглубже потянув носом, почувствовать тонкий колониальный запах горячего кофе. Значит, внизу проснулась консержка и начинался новый хлопотливый день.

Если в «Парусе...» Катаев с самого начала ощущал материал своим и, поочередно перевоплощаясь то в Петю, то в Гаврика, придумывал биографию двух одесских мальчишек почти как свою собственную, а еще лучше скажем так: которая *могла бы* стать его собственной, то в «Маленькой железной двери...», глубоко проникшись ленинским материалом, ощутив его своим по внутренней потребности, по внутренней сути, Катаев, выбрав небольшой период жизни Ленина, попытался построить ленинский образ, «заранее отказавшись создать что-нибудь монументальное (так как это мне было явно не по силам)», каждый эпизод наполнив глубоким личным чувством. Из огромной, необъятной ленинской темы он каждый раз выбирал самое свое, самое заветное. В этом смысле Катаев мог, наверное, сказать: «Мой Ленин».

Ленин — и философ, политик, великий стратег рево-

люции, мыслитель, вождь. Однако в «Маленькой железной двери...», как бы отправляясь на свидание с Ильичем, Катаев видел Ленина («вижу, представляю») еще и на маленьком глухом аэродроме под Парижем (там Владимир Ильич наблюдал маневры первых аэропланов, по-мальчишески ложась на траву в том месте, откуда, по его расчетам, аэроплан должен был подняться в воздух, чтобы отметить еле заметный просвет между бегущими колесами аппарата и поверхностью земли); видел Ленина среди посетителей крохотного пролетарского театра «Бобино», где он слушал популярного французского шансонье, любимца рабочих окраин Монтегюса; видел, как в позднюю парижскую осень, описание которой приводилось выше, Ленин темным, сырым утром отправлялся на велосипеде в Национальную парижскую библиотеку — километров пятнадцать в оба конца, и, позванивая в свой велосипедный звоночек, лавировал среди пешеходов, фургонов, грузовиков, а когда на перекрестке ажан перекрывал движение, — останавливался, упираясь одной ногой в обочину тротуара или держась вытянутой рукой за борт какого-нибудь фургона с мебелью или пивом.

Но прежде чем описать все так, как если бы ты сам был рядом, прежде чем все предметы вокруг словно бы начали перемещаться в другом измерении, надо было разыскать на Капри виллу «Блезус» под Парижем, и музей первых аэропланов, и театр Монтегюс, а из окна дома в деревне Лонжюмо увидеть пейзаж, ничуть не изменившийся за полвека, тот самый, который видел из этого же окна Ленин. И следовало к рассказу о том, как было, присоединить рассказ о том, что есть, что сохранилось сейчас, затем опять возвратиться к прошлому и — чудо человеческой памяти — припомнить аэропланы собственного детства и собственный мальчишеский восторг перед пионерами русской авиации! Ведь, наверное, еще и поэтому Катаеву так охотно писалось о полетах первых аэропланов на скромном аэродроме под Парижем... А дальше, дальше, используя волшебную способность мысленно перемещаться во времени, — после Парижа начала века, который Катаеву увидеть не довелось, но все в описаниях додумывалось так, чтобы совпадало с реальной действительностью, было жизненным и не было деталей, взятых с потолка — вповь очутиться в Париже пятидесятых годов, где автор бывал не раз.

Так прихотливо движется повествование, гораздо чаще монтируясь по ассоциативным связям, чем по хронологи-

ческим. А иногда, благодаря внезапно мелькнувшей догадке или живому авторскому воображению, от прошлого к настоящему неожиданно протягиваются прочные нити. Вот, например, старичок-механик, хранитель музея первых самолетов: «Весьма возможно, это был тот самый моторист, который пятьдесят лет тому назад готовил к полету аэропланы на маленьком глухом аэродроме в пятнадцати километрах от Лонжюмо.

А почему бы и нет? Тогда ему было двадцать лет. А сейчас семьдесят пять».

И как же, оказывается, было интересно, повстречавшись с ним и задав несколько вопросов собеседнику, почувствовать себя словно бы в двух исторических эпохах одновременно... А тут еще эта маленькая железная дверь в большой кирпичной стене среди каштанового парка, напоминающего некий романтический лес. Между прочим, абсолютно реальная дверь, она ведет в музей авиации, и ее открывает старый хранитель, владеющий ключом от музея.

Маленькая эта железная дверь дала название всей книге. И не только название. Она стала поэтическим образом памяти, писатель как бы воскрешает для себя концы и начала многих знаменательных событий минувших лет. И, возвращаясь из музея на электричке назад в вечеряющий Париж второй половины XX века, он все равно не расстается с Парижем начала века, где жил тогда Ленин, откуда звучал его голос, откликаясь на все общественно-политические события времени. Сколько раз, открывая дверь ключом поэтического воображения, автор войдет в парижскую жизнь Ильичей, очень непосредственно, близко, по-домашнему и всегда в плотном окружении вещного мира представляя себе живого Ленина.

Но в какой бы момент ни рисовал Катаев Владимира Ильича — на Капри, у Горького, в местечке Дравейл, в гостях у супругов Лафарг, на парижской улице в густой толпе парижан («Ленину всегда хорошо думалось на ходу») или на захолустном аэродромчике во время тренировочных полетов аэропланов, — писатель вводит нас в круг ленинских мыслей и раздумий, зная, что всегда, даже в свободные от напряженных занятий минуты, на первом плане у Ленина были политика и революция.

Вот и тогда, на аэродроме, увлекшись зрелищем первых полетов, Ленин, без сомнения, мог размышлять о том, как сумеет народ воспользоваться аэропланами, если революции придется защищать свои завоевания.

А впрочем, почему «без сомнения»? Могла ли эта мысль в действительности занимать Ленина? Могла. Занимала, — убежденно отвечает Катаев. — Ленин не был бы Лениным, если бы, увлекшись зрелищем первых полетов, он мысленно, в перспективе не поставил авиацию на службу революции. Всего только через восемь лет, в девятнадцатом году, обдумывая способы ликвидации прорыва конного корпуса Мамонтова на Южном фронте, «Ульянов (Ленин) обратил внимание Реввоенсовета на возможность применения авиации на бреющем полете против белой конницы».

Художественный прием, которым широко пользуется в своей книге Катаев, условно говоря можно расшифровать как прием «одновременно разновременных движений души». Какое-то мимолетное впечатление, случайно услышанная в толпе фраза, неожиданное наблюдение — розовато-голубоватые итальянские пейзажи, Помпея и Неаполитанский музей, куда Горький возил Владимира Ильича, — все, все, — и это психологически достоверно показано в книге, — вызывая различные эмоциональные реакции, одновременно разновременные движения души, сиюминутные яркие впечатления с далеко идущими историческими параллелями и обобщениями, в конечном счете «работают» на главное, дают новые стимулы ленинской мысли, во всем ищущую революцию.

Одна из центральных сцен книги — похороны супругов Лафарг. На кладбище Пер-Лашез Владимир Ильич произносит прощальную речь. Катаев приводит ленинскую мысль: так называемая эпоха мирного буржуазного парламентаризма подходит к концу, уступая место эпохе революционных боев.

Пророческое предсказание Ленина стало для писателя как бы ориентиром, определяя и помогая воссоздать в книге атмосферу времени.

Слушая речь Ленина, неодобрительно качал головой Жорес, сердито морщился Каутский. После разгрома Парижской Коммуны для буржуазной Франции, в начале нынешнего века, еще не пришла пора новых потрясений. Баррикады 1905 года в России не потревожили умы парижских буржуа. Они преуспевали. Все казалось прочно, устойчиво: блеск буржуазного города, его богатства, соблазны. Но Ленин чутко улавливал исторические закономерности. Ежедневно отправляясь в Национальную библиотеку из одного конца Парижа в другой, он видел «весь» город — трудовой и праздный, преуспевающий и бедный,

многое схватывал на лету, сравнивал, размышлял. И в такие часы ум его не оставался праздным. «Путь его шел не только по городу, но и по времени, по истории»<sup>1</sup>.

Среди многих других проблем, волновавших в то время Ленина, особое место занимали судьбы Парижской Коммуны. К ним Ленин возвращался постоянно: как ее опыт, ее уроки могут послужить делу рабочего класса, пролетарской революции? И, следуя за ленинской мыслью, Катаев стремился передать ее в движении, развитии. Париж для Ленина был городом Коммуны. Дни Коммуны еще свежи были в памяти французов, в городском пейзаже еще не стерлись ее следы.

Пересекая шумные парижские кварталы и площади, где коммунары некогда вели жестокие бои с версальцами, Ленин думал об этих последних днях Коммуны, сравнивал ее с русской революцией 1905 года. И хотя Коммуна была раздавлена, наверняка в толпе парижских пролетариев много было сыновей коммунаров, а некоторые, быть может, и сами дрались на баррикадах. Улавливая в уличной толпе мелодию популярной песенки с явным социальным протестом, которую насвистывали утренние почтальоны, Ленин, вполне возможно, сочувственно подхватывал мотив. «Все-таки у трудящихся никогда не умирает дух свободы. Молодцы почтальоны!»

Вероятно, именно в такие дни, говорит Катаев, в голове Ленина рождались слова, которые потом появились в статье «Памяти Коммуны»: «Картина ее жизни и смерти, вид рабочего правительства, захватившего и державшего в своих руках столицу мира, зрелище героической борьбы пролетариата и его страдания после поражения, — все это подняло дух миллионов рабочих, возбудило их надежды и привлекло их симпатии в сторону социализма».

Вывод, естественно и закономерно вытекающий из ленинских раздумий и размышлений о Коммуне...

«Маленькая железная дверь в стене», постоянно сочетая исторические факты и документы со смелым художественным домыслом, принесла в литературную Лениниану свои краски, свое живое видение ленинского образа. Живое, щедрое, неповторимое! А не будь этого, бесполезной окажется любая попытка оживить героя книги, показать во всей сложности и во всем богатстве, настоящим, всамделишным. «В «Маленькой железной двери...» все

---

<sup>1</sup> Скорин Л. Писатель и его время. М., Советский писатель, 1962, с. 93.

живое — и полная неумолимой, кипучей энергии деятельность вождя революции, изматывающая трепка и сутолока эмигрантщины, и никогда не покидающее Владимира Ильича острое чувство тоски по родине.

Годы парижской эмиграции Ленина совпали с одним из самых трудных периодов в истории нашей партии. Тяжелое было время. «Хуже не надо», — писала Крупская: время после разгрома революции 1905 года, время спада революционного движения в России, отступничества, отхода от партии некоторых бывших соратников Ленина по борьбе. Но ни на одну минуту Владимир Ильич не сомневался в конечном торжестве революции, в победе марксистских идей. Он поддерживал тесные связи с партийными работниками в России, организовывал в деревне Лонжюмо, под Парижем, школу, где готовил революционные кадры для предстоящих новых классовых битв. «Ленин был человеком, — напишет в конце своей книги Валентин Катаев, — и, быть может, боялся лишь одного — остаться вечным изгнанником и умереть вдали от родины, которую он так беззаветно любил.

К счастью, этого не случилось. Скоро, даже гораздо скорее, чем он мог предполагать, Ленин вернулся на родину...»

Вначале я попытался определить жанр книги как лирический дневник. Быть может, не самое точное определение, все же остановимся на нем. Ведь оно подсказано очень личным тоном автора. Он старался представить себе парижский период жизни Ленина, описать внешность Владимира Ильича, его жизнь в Париже и сам Париж тех лет. Но город, заметил Катаев, тоже нельзя описывать вообще, его нужно описывать с какой-то определенной точки зрения. Катаев хотел дать Париж, в котором жил Ленин. Сам же писатель, как мы знаем, увидел и полюбил этот город вчерашним, сегодняшним и всегда разным уже два десятилетия спустя.

Однако он не только не избегал, но и прямо вводил в свою книгу сиюминутные, нынешние парижские впечатления, с юмором и симпатией описывая извечные, почти классические парижские типы: консьержку с небольшими черными усиками («не будь она женщиной, из нее получился бы отличный ажан»), бородатого художника, веселого почтальона, студента в мокром от дождя макинтоше, — всех тех, кто есть, остались, были. А Париж начала века, возможно, он видел и через полотна Альбера Марке, художника, тончайшим мастерством которого Ка-



таев всегда восхищался. Такое предположение тем вероятнее, что «Мост Сен-Мишель», «Церковь Мадлен», «Собор Парижской богородицы» и многие знаменитые парижские пейзажи Марке были написаны приблизительно в то самое время, когда Ленин жил в Париже. Значит, Владимир Ильич мог видеть мост Сен-Мишель в светлой розовой дымке летнего парижского дня таким, каким его увидел Марке, мог видеть эти грубые баржи и маленький черный пароходик, проходящий под арками моста, а на мосту извозчицью пролетку, конки, снующих взад и вперед пешеходов, темно-серую Сену, живописный остров Ситэ и в сумрачный день, тоже как на картине Марке, почти скрытое в тумане смутное видение Нотр-Дама. К скупым и точным краскам художника в таких случаях каждый раз как бы подключаются живописные краски писателя.

Еще раз воспользуемся определением «лирический дневник». «Маленькая железная дверь в стене» для Катаева — размышление о времени, о революции, о своем отношении к действительности, хотя, приступая к работе, писатель, вероятно, не думал, что в этой книге, как в фокусе, отразятся собственные давние чувства, воспоминания, что, прикоснувшись к ленинской теме лирически, он мысленно окинет взглядом чуть ли не всю свою жизнь.

Нет, маленькая железная дверь в стене отнюдь не хлопнулась после того, как были дописаны последние строки книги под этим названием. Воспоминания детства и молодости автора, его собственные зарубежные впечатления, вкрапленные сюда, и самый принцип свободного письма, своеобразного сплава разных жанров и разных материалов, почти дневниковых записей, коротких рассказов, раздумий о прошлом и документов составили основу чуть ли не всех последующих катаевских книг, которые условно можно было бы назвать «книгами памяти».

## СВЯТОЙ КОЛОДЕЦ ПАМЯТИ

...Но только условно.

Не зря «книги памяти» Катаева, начиная с 60-х годов, вызывали в критике самые разноречивые суждения и горячие споры. И не просто споры. Они произвели своего рода шок. Мастер советской прозы, классик, подходя к семидесяти годам, все сломал и все обновил в своем твор-

честве. Констатируя этот феномен, Наталья Иванова писала: «Одни критики не могут Катаеву-прошлому простить Катаева-нынешнего, так же как другие, очарованные новым Катаевым, не могут смириться с Катаевым-прошлым. А Катаев-то — один»<sup>1</sup>. «Святой колодец» и «Трава забвенья», «Кубик», «Алмазный мой венец» и «Разбитая жизнь...» действительно открыли нам нового Катаева, хотя сам писатель не любил делить свою прозу на старую и новую. Впрочем, не будет натяжкой подтвердить то, что внимательно читателю легко бросается в глаза: книги разные, а Катаев-то один!

В несхожести своих книг, в их разноликости как по форме, так и по содержанию Катаев видел естественный и закономерный процесс. В непрестанно меняющемся движущемся потоке жизни художник не может не меняться. Он всегда будет искать, пробовать, стремиться к обновлению, оставаясь в самом главном, насущном верным себе, своему призванию и принципам, своему талантливому письму. В статьях, в интервью для газет и журналов, в беседах на семинарах с молодыми Катаев не однажды подчеркивал, что единообразие не может быть поставлено в заслугу художнику. «Для меня все, что я написал, одна книга. Только в ней есть страницы, по-разному написанные».

Однако для того, чтобы понять, объяснить, почему по-разному, — ссылки на извечную, присущую Катаеву привычку экспериментировать с формой, искать новые изобразительные средства и возможности может оказаться недостаточной. Все-таки обновление формы всегда подсказывало содержание. «Книги памяти» последовали за двадцатилетней, без малого, работой над тетралогией «Волны Черного моря». Вершиной ее остался «Парус...». Но Катаев не сетовал на затянувшееся свидание с Петей и Гавриком. Он их любил. А кроме того, я так думаю, в какой-то степени его даже устраивало, что тетралогии не видно было конца. Это был своего рода защитный зонтик. В годы культа был предлог — благовидный — уклоняться от тем и сюжетов, официально и настойчиво навязываемых сверху<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Иванова Н. Амилуа? — Литературная газета, 1966, 9 мая.

<sup>2</sup> Позднее я прочитал в книге К. Симонова «Глазами человека моего поколения», опубликованной в 1988 году в журнале «Знамя», что Сталин, принимая руководителей Союза писателей и поинтересовавшись, какие темы разрабатывают писатели и ездят ли в творческие командировки, спросил:

«Святой колодец» стал для Катаева переломным. Новая тема, а значит, и новая форма. Отказ от многих приемов, наработанных в прежние годы. Не просто возвращение к пережитому. Возвращение для того, чтобы по-новому, с необычной доселе откровенностью рассказать о прожитом и пережитом, сделать достоянием гласности историю душевной жизни своего лирического героя.

Страницы «Святого колодца» драматичнее многих, написанных до них. Тут глубже боль и горечь, сильнее жгучая, чуждая всякому аскетизму влюбленность в красоту жизни, которой он не устанет наслаждаться, и саркастическое неприятие, отрицание всего, что губит, коверкает гармонию и красоту, — этих порожденных подлым временем модификаций Фаддея Булгарина, гонителей всего нового, доносчиков и невежд, вроде преуспевающего невежественного Альфреда Парасюка или тягостного человека-дятла Прохиндейкина, когда-то даже с крошечной искоркой в груди, а нынче превратившегося в сытую, бездарную скотину, привольно живущую применительно к подлости. Но сколько же, будучи пигмеем, можно прикидываться великаном?..

До сих пор Катаев словно бы сочинял романы собственной жизни, беря «свои», близкие ему сюжеты, мысленно ставя себя на место своих героев. От них он не отказался и впредь. Начиная со «Святого колодца» писатель привел за собой в другие «книги памяти» весь этот пестрый хоровод одесских сорванцов-мальчишек, солдат гражданской и двух мировых войн, друзей-поэтов, строителей Магнитки, Синайских и Бачеев, юного Пчелкина, который впервые мелькнет на страницах «Травы забвенья», а потом снова появится в книгах Катаева. Все это лица его, катаевского, времени. Куда от них денешься! Друзья, соратники, антагонисты. Герои обширного романа, который Катаев писал всю жизнь, только соизмеряя с движением истории духовное бытие своих персонажей и самого себя. А следом за этими героями Катаев теперь поставил, выдвинул на первый план еще одно лицо — лирическое «я» автора. Ему доверил роль «ведущего». Его наделил

---

— А что Катаев, не хочет ездить?

Фаддеев ответил, что Катаев работает сейчас над романом, который будет продолжением его книги «Белеет парус одинокий», и что новая работа Катаева тоже связана с Одессой, с коренной темой Катаева.

— Так он над серьезной темой работает? — спросил Сталин.

— Над серьезной, над коренной для него, — подтвердили участники беседы.

более глубоким пониманием и видением происходящего. Сюжеты и темы, хорошо нам знакомые по ранним произведениям Катаева, спустя годы прозвучали не так, как прежде. Появилась иная мера. Прибавились горькие раздумья о прожитой жизни — и то, что лирический герой принимал, любил, мечтал сохранить, и то, что не принимал, по не мог перечеркнуть, о чем не мог умолчать, потому что хотел до конца остаться честным — с самим собой и с окружающими его героями. Быть может, поэтому «книги памяти» оказались ближе всего жанру исповедальных повестей. И форму повествования на этот раз Катаев выбрал гибкую, вольную, которую легко подчинить течению как будто даже не связанного строгим сюжетом повествования о скитаниях человеческого духа. Многие ли авторы пухлых, многостраничных романов той поры могли похвастаться таким вот требовательным, взыскательным, придирчивым отношением автора и его героев к пережитому? Да и чего к ним придираться? С точки зрения романиста, тем-то они и были сильны, что придираться вроде было не к чему.

А Катаев придирался! Спустя годы критик В. Бондаренко на этом основании объявит, что некоторые произведения Катаева разделяет пропасть, назовет его «талантливым мастером из перестройщиков...»<sup>1</sup>. Катаеву, как раз в большей степени, чем его современникам, были, пожалуй, свойственны верность однажды найденным темам, сюжетам, образам, желание к ним вернуться. Но катаевское постоянство, действительно, не имело ничего общего с самоповторением. В его возвратах всегда оказывались какие-то «отклонения». Судите сами, хорошо это или плохо, разумеется, исходя из того, чем вызваны были сами «отклонения». В годы гражданской войны и интервенции Катаев стал свидетелем массового террора на юге России. Эта тема прошла через его творчество. Белые вешатели и суровые стражи революции, бессовестные, примазавшиеся к революции карьеристы, жестокие негодяи, «перевертыши» — и заблудшие, невольно оступившиеся, невинные жертвы террора не раз возникали на страницах его повестей и рассказов. Однако с дистанции времени, вглядываясь в события тех лет, писатель открывал новые драматические повороты мучившей его темы, шире, точнее оценивал и осмыслял факты, ужесточал фигуры

---

<sup>1</sup> Бондаренко В. Очерки литературных нравов. — Москва, 1987, № 12, с. 183.

выродков-карателей. «Трава забвенья» и «Вертер...» появились не на пустом месте. К ним тянулась нить от рассказов 20-х годов. И наверняка от страшного тридцать седьмого. «Вертер...» — не о тридцать седьмом, не о сталинских репрессиях впрямую, но об истоках, предтечах. О том, как все это начиналось... «Уже написан Вертер».

Какую же «конъюнктуру» обнаружил здесь критик? В чем увидел фальшь? В движении к сложному, трагедийному? В обострившемся взгляде на события прожитых лет? В стремлении заново прикоснуться к болевым точкам времени? Станный упрек писателю!

Этак и Гоголя легко записать в конъюнктурщики — на том основании, что велика-де пропасть между «Майской ночью» и «Шинелью»!

Другой вопрос: в «книгах памяти», начиная с «Святого колодца», Катаев, обращаясь к жанру исповеди, выбирал центром притяжения не своих героев, а как бы самого себя, нередко сам выходил к читателю напрямую и свою духовную биографию сделал главным сюжетом, главным магнитным полем. Наверное, вслед за Делакруа он мог повторить: «Молодой художник! Ты ждешь сюжета. Но сюжетом может быть все. Сюжет это ты сам, это впечатления и чувства, которые ты испытываешь глядя на природу. Ты должен смотреть в свою душу...»<sup>1</sup>

Поверим или постараемся в это поверить: писатель и его герой тут одно лицо, все перегородки между ними сняты. Таковы условия игры, подкрепленные откровенным тоном рассказчика, душевной открытостью и необычной раскованностью стиля. Заманчивые условия! Но как ни велик соблазн, может ли критик безоговорочно подчиниться «магии отождествления», на этом строить свою аргументацию?

Автор передоверяет лирическому герою многое, очень многое — свои глаза, чувства, мысли, желания, надежды и все-таки не растворяется в герое весь, целиком. Он сохраняет за собой право, приобретенное талантом художника, опытом, пониманием людей и закономерностей исторического развития, судить своего лирического двойника, его образ мыслей, характер и поведение, быть всегда рядом с ним, а в то же время впереди, описывать движения души с глубоким сочувствием и любовью, по часто с топкой иронией и самоиронией тоже. Прямолинейное отождеств-

---

<sup>1</sup> Делакруа Э. Мысли об искусстве. О знаменитых художниках. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1960, с. 231.

ление автора и героя неизбежно упростит, огрубит, обеднит (любой из этих эпитетов тут будет кстати) сложную ткань психологического письма, неоднозначные отношения художника со своим лирическим «я».

Сколько было сказано слов в пылу полемики, разгоревшейся в 1966 году вокруг «Святого колодца» (а в 1968 году и «Травы забвенья») ! Вл. Дудинцев откликнулся первым, или одним из первых. В статье «Две магии искусства»<sup>1</sup> он писал, что одна магия искусства заключена в умении видеть точно и страстно вещи, жесты, тончайшие движения души и наслаждаться всеми земными прелестями. Другая — сочувствовать горестям и радостям людей, способность броситься в чужую драму на чьей-то стороне... Если «Святой колодец» — писал Дудинцев — весь пронизан первой магией, то вторая в нем почти отсутствует, потому что перевес первой магии привел художника к самообкрадыванию и сердечной глухоте. Залюбовавшись формой слов и вещей, красотой сравнений, Катаев, по мнению Дудинцева, оставил за «сердечными пределами» драматические коллизии.

О драматических коллизиях разговор впереди. Сейчас хочется понять другое. Как случилось, что Дудинцев не заметил их в «Святом колодце»? Не проявился ли в этом максимализм художника, исповедующего в собственном творчестве иные принципы, иную творческую манеру? Для Катаева изысканные, блещущие красотой формы, слова и краски, способные (воспользуемся признанием Дудинцева) «надолго вскружить голову», уже сами по себе становятся как бы частицей материального мира, неотъемлемой его принадлежностью, одним из его богатств. Влюбленный в жизнь художник во многих обычных вещах открывает для себя великолепные произведения искусства. Но означает ли это, что любовь ко всем «земным прелестям» может помешать художнику совершенно исчезнуть в боли и сочувствии? Может, — отвечает Дудинцев. — Мешает!

Возвращая Дудинцеву его упрек в «сердечной глухоте», брошенный в свое время Катаеву, напомним упрек в нетерпимости, тогда же брошенный Дудинцеву Юрием Трифоновым в связи с оценкой «Святого колодца»: такого рода нетерпимость часто возникает «не от того, что в произведении искусства есть враждебные идеи, — это было

---

<sup>1</sup> Дудинцев В. Две магии искусства. — Литературная газета, 1966, 13 сентября.

бы понятно и естественно,— а оттого, что там нет идей, дорогих критику. Обсуждается не то, что есть, а то, чего нет».

А есть в этой книге старик, который, погружаясь в колодец прожитой жизни, как бы исповедуется перед самим собой. И, обращаясь к сверхзадаче книги, Трифонов продолжал: старик не лжет, ибо это исповедь. «Он выглядит иногда неприятно, иногда жалко. Но главное — он человек, он старик, перемоловший громадные годы... Но Дудинцев почему-то не видит в нем человека. Он видит в старике только смешное, раздражающее... Мы понимаем, что старик правдив, он разоблачает себя. Но так ли уж страшны разоблачения? Нет, пожалуй. Для долгой жизни... А вот таких-то правдивых стариков в нашей литературе немного»<sup>1</sup>.

Другие критические отзывы, при всей язвительности и меткости отдельных замечаний, порой больше смахивали на протоколы судебного разбирательства. Словно бы критику не терпелось схватить автора за рукав и публично оштрафовать. А извечные спутники «земных прелестей»: горькая ирония и сарказм «Святого колодца», его боль и тревога, страсть, драматизм, трудный союз — противоборство автора со своим лирическим «Я» — «не Я» — все, все оказалось не то чтобы обойденным рецензентами, но погребенным в ворохе всевозможных придилок и упреков. Не говорю уже о том, что, смещая акценты, критики искусственно занижали высоту, которую пилот набирал в полете.

Я вспоминаю этот давний спор не только потому, что в движении исповедальной психологической прозы 60-х годов (и в творчестве самого Катаева) «Святой колодец» с его обостренным вниманием к сложным, нелегко поддающимся расшифровке, процессам душевной жизни, с присущим Катаеву даром ярко, оригинально и всегда по-своему раскрывать в явлениях действительности общее, частное и одновременно глубоко личное, занимает особое место. С появлением «Святого колодца» снова всплыл сакраментальный вопрос «Кто есть кто?» в лирической, исповедальной прозе, хотя, казалось, ответ был дан давным давно.

Тем не менее Валентину Катаеву его не раз адресовали после «Травы забвенья» и «Кубика». А «Алмазный

---

<sup>1</sup> Трифонов Ю. Как слово наше отзовется... М., Советская Россия, 1985, с. 71—72.

мой венец» вообще числили чуть не по разделу мемуарной прозы.

Критик Б. Сарнов в статье «Угль пылающий и кимвал бряцающий», опубликованной в журнале «Вопросы литературы» под рубрикой «Произведения, о которых спорят» (а спорили о «Святом колодце» и «Траве забвенья»), так, в сущности, и поступил<sup>1</sup>. Повторив многие упреки Дудинцева, он весьма прозрачно переадресовал их самому Катаеву, пустившись в рассуждения о недостаточной «нравственной и эмоциональной гармоничности души» и заодно подвергнув сомнению горький исповедальный характер лирического героя (или самого автора): раньше носились в воздухе одни представления. Начинают носить-ся другие, новые. И каждый раз, по мнению Сарнова, Катаев выступал в роли оформителя новых веяний. «Что поделаешь: раньше «считалось» одно, теперь «считается» — другое». Одним словом, «перестраховщик — конъюнктурщик!» — обвинение, которое двадцать лет спустя выдвинул против Катаева и других талантливых писателей В. Бондаренко. Но теперь Бондаренко счел нужным приструнить... сам Сарнов! В сложное, бурное, меняющееся время — писал он, высмеивая миф о Катаеве, Эренбурге и других «талантливых перестройщиках», — писатель старался это время отразить. При этом менялся он сам и, естественно, менялся его художественный почерк<sup>2</sup>.

Но в разгар дискуссии о «Святом колодце» и «Траве забвенья» разве не о том же толковал в том же номере «Вопросов литературы» И. Гринберг (в статье «Наблюдательность и лицезрение»), с удивлением и огорчением отмечавший, что суровому экзамену подвергался герой произведений, а слабости его Сарнов приписывал писателю? И эта подмена подтачивала самую основу суждений и доказательств критика. Что же касается «конъюнктурности», то, отвечая на тогдашние упреки и предвосхищая будущие, Гринберг писал: Катаев — художник, всегда находящийся в движении, и это движение исполнено душевной тревоги, непокоя, напряжения, поскольку тревожен и непокоен сегодняшний мир с опасениями и надеждами, потерями и свершениями, многими обманами...

Здесь можно было бы подвести черту под старой дискуссией, если бы в сборник своих статей «Бремя таланта»,

<sup>1</sup> Вопросы литературы, 1968, № 12, с. 21—78.

<sup>2</sup> Сарнов Б. Кому улыбался Блок? — Огонек, 1988, № 3, с. 6.



вышедший в 1987 году, Б. Сарнов не включил старую статью о Катаеве, а рецензент книги В. Корнилов («Вопросы литературы», 1987, № 12) не припомнил, как в свое время с одинаковым удовольствием читал и статью Сарнова, и повесть Катаева. «Они как бы существовали рядом, не мешая друг другу». «Критическая правота» Б. Сарнова не убивала катаевской художественности. Выходило, как в довоенном стихотворении А. Твардовского:

Что гармонист на высоте,  
На уровне танцор.

Ох, теперь так не выходит. Через двадцать-то лет танцор, к сожалению, уже оказался не «на уровне». Полемические переклесты в пылу спора кое-кого, возможно, могли привлечь. Но время не пошло им на пользу. При всем том, что «Святой колодец» едва ли не самая личная из всех написанных Катаевым книг, ни раньше, ни сейчас она не давала основания утверждать, что одежда лирического героя чуть ли не впору самому автору!

В «Святом колодце» Катаев с такой психологической глубиной и с такой беспощадностью к самому себе, как никогда прежде, анализировал духовный мир человека: свое и заемное, светлое и дурное, хорошее и гадкое, за долгий век, словно опухоль, успевшее угнездиться в душе. И если книга Катаева напоминает мемуары, то, как говорил автор в «Траве забвенья», мемуары одного лица, написанные другим лицом.

Все события повести ограничены одним днем и ситуация избрана жестокая, экстремальная. Герой повести беспомощно распростерт на операционном столе хирурга, и тот своими темными, ласковыми глазами, глазами гипнотизера проникновенно глядит на него. «А теперь спите спокойно», — советует хирург. «Я» — «он», лежащий на столе неподвижен, но вокруг все полно движения. Нереального движения и действий тоже нереальных. Все это движения эмоциональных состояний человека, зависящих от того, какие образы и воспоминания возникали в святом колодце его памяти. Но, избирая такую форму повествования и закрепив ее в усложнившейся поэтике, Катаев как бы перечитывает всю жизнь своего героя, все, что он чувствовал сам, испытывал, переживал, с детства любил или ненавидел, принимал или отрицал. Не то, чтобы по-другому, — сохраняя верность своим прежним идеалам, убеждениям. Но теперь, видя глубже, чувствуя конфликтней, драматичней и все время ощущая себя в

пространстве громадного исторического романа, того отрезка исторического времени, где он был, есть и существует.

Собственно говоря, начиная со «Святого колодца», Катаев выходит на новый виток и в этой своей книге, как и в последующих, вплоть до последней — «Сухой лиман», — вновь перелистывает свою жизнь, и не только свою — своего рода, своей семьи, с того момента, когда его самого еще и в помине не было, а были далекие его предки («Кладбище в Скулянах»), и до видения последствий ядерного взрыва («Святой колодец»). И в каждой из этих книг с удивительной стереоскопичностью, и, быть может, все более обостряющейся, по мере приближения старости, любовью к миру, описывает Катаев красоту бытия. В этой, как бы заново перечитанной жизни и заново исследованной истории собственного духовного формирования иногда маленький мальчик будет вести за собой взрослого («Волшебный рог Оберона»), иногда взрослый — мальчика («Трава забвенья»). И, как в фильме Федерико Феллини «Джульетта и духи», в «Святом колодце» герой будет жестко рассчитывать с собственными иллюзиями и кошмарными видениями прошлого. Но почти на пределе жизни и смерти, под ножом хирурга, как ему кажется, находясь по ту сторону бытия. А жизнь возвратится к нему, и в полной мере он испытает восторг, восхищение и радость встречи с ней.

В цветных снах, удивительно сходных с реальностью, которые ему хочется описать как реальность, рассказчик все словно бы отдаляет от себя или вплотную приближает. Не в строгой хронологической последовательности, а как пришло в голову, как приснилось. Ведь и в жизни человек далеко не всегда мыслит хронологически, потому что дело не в хронологии и даже не вообще во времени, а во времени самых памятных дней, часов, минут, каких-то мимолетных впечатлений, которые, казалось, могли и вовсе не вспоминаться и тем не менее поселились в памяти навечно. «Где сейчас?» — называл такие мгновения американский писатель Томас Вульф. «Где сейчас тихие шаги, прошуршавшие по листьям, покрывавшим летом ночную улицу, годы назад где-нибудь в маленьком городке на Юге; голос женщины, неожиданный взрыв ее мягкого и низкого смеха; уходящие голоса и шаги, тишина, шевеление листьев на дереве?.. Такие вспышки света, такие мгновенные озарения, проносящиеся в сознании, «подчас заключают в себе всю боль и радость человеческого суще-

ствования и... поэтому порой более существенны для нас, нежели другие, куда более очевидные и логичные вещи»<sup>1</sup>.

Для Катаева вопрос «Где сейчас?» непременно включает в себя не только конкретные, осязаемые, последовательные свидетельства человеческой памяти, но и то, что не отважишься назвать реальным воспоминанием и тем не менее проносишь через сознание, к чему возвращаешься в самые неожиданные часы и минуты и что, в конечном счете, всегда реально. Открывая для себя в сложной духовной жизни человека прихотливый, противоречивый, сложный мир ассоциативных сцеплений, Катаев в «Святом колодце» смелее, решительнее, чем в ранних своих вещах, где в этом смысле оставался «классиком», раскладывая впечатления строго по календарю, перестал чураться беспорядка, нарушающего логическое, общепринятое.

Прием «одновременных разновременных движений души», который Катаев широко использовал в «Маленькой железной двери...», приобретает важное значение в замысле «Святого колодца». Человек испытывает разнообразные воздействия окружающей действительности и может находиться одновременно в разных измерениях: участвуя в общем разговоре, в то же время вспоминать нечто, не связанное с сиюминутным, например, вчерашний концерт симфонической музыки в консерватории или, случайно взглянув в окно, залюбоваться окружающим пейзажем. Можно сказать, что Катаев мастерски владеет искусством изображения такой «многослойности» души, усложняющей и композицию и всю катаевскую поэтику, такого внутреннего «беспорядка», если вспомнить слова Толстого, который как-то признавался в своем дневнике, что хотел бы попробовать написать «беспорядок» жизни и человеческой мысли. «Мне кажется,— подчеркивал Катаев, полемически заостря мысль Толстого,— что в этом «беспорядке» нащупан один из основных законов современного искусства».

Но если композиция «Святого колодца» кажется нам запутанной и беспорядочной, то не трудно заметить: для автора она внутренне упорядочена. Только внутренние связи заменяются ассоциативными. И хотя точка отсчета много раз избирается (опять-таки на сторонний взгляд) чуть ли не произвольно, в действительности «Где сейчас?» — воспоминания о первой любви, о путешествии

---

<sup>1</sup> Писатели США о литературе. М., Прогресс, 1974, с. 261.

лирического героя за океан, о прелестной южной стране со всеми ее магнолиями, как и многие другие события, отразившиеся в снах или наяву, подчиняются внутренней дисциплине авторского замысла и по существу являются отголосками вполне реальных событий вечно преобразующегося мира.

Даже апокалиптический пейзаж, когда все вдруг перестает существовать, все изменяет форму, покрывшись волнистым пеплом, простершимся во все стороны до самого пустынного горизонта, не фантазия, не бред. Это жестокий след атомного взрыва. И мучительные кризисы души, многократно убитой, расстающейся с телом, почерневшей от смерти и на грани уничтожения многократно воскресающей для новой жизни,— все драматические видения и сновидения героя тоже есть отпечаток действительных событий и действительных опасностей, нависших над человеком: в «Святом колодце» — на операционном столе, в «Траве забвенья» — на батарее под Сморгонью, а еще среди поломанной кукурузы под пулями бандитов. И каждый раз все это превращения одного и того же лирического «я», среди тревог и волнений века, заново рождающейся человеческой души.

Правда, в «Святом колодце» уже первый сон-воспоминание, первое неожиданное превращение героя обращается своего рода шоком для читателей книги. Сон-воспоминание: «не тому назад», а «тому вперед», не о том, что было в жизни человека, а о том, что будет, что может случиться под ножом оператора, в бытии-небытии в поусторонней стране, наподобие страны Бабушки и Дедушки из «Синей птицы» Метерлинка. Но призрачно-невесомое, внешне беспечальное и безусловно более комфортабельное, чем патриархальное царство метерлинковских стариков (там ведь ничего еще не ведали о разных диковинках нашего века — холодильниках, автомобилях, цветных телевизорах, полуфабрикатах в целлофане), житие-небытие катаевского героя, которому никто не мешает жить в полное свое удовольствие, по существу намного беспокойней и горше. Метерлинковские Бабушка и Дедушка погружены в блаженный покой, в вечное оцепенение, их может вывести из этого состояния, да и то ненадолго, разве что память живых.

А героев «Святого колодца» постоянно тревожат, грубо терзают, мучат, будоражат «возбудители» издавна оставленного мира, с которыми, казалось, все должно быть покончено. И с этими «возбудителями» ничего не подела-

ешь. Тут бессильны даже расставленные на автодорогах спасительные сигналы-предупреждения от опасностей, скрытых за каждым поворотом времени. Бессильны, потому что для героя повести прошлое не бесполезный груз, не обросшие ракушками обломки много лет назад затонувшего корабля. Ничего-то не забыто! И в этом — горький, тревожный, прекрасный пафос книги.

Время хотя и остановилось для человека, но осталось с ним, в нем. И у роковой, быть может, последней черты, уже измерив пределы собственных возможностей, узнав свои силы и слабости, с какой щемящей, пронзительной ясностью он словно бы вторым зрением вглядывается в окружающий мир, в снах видит добрых спутников своей души и в мучительных кошмарах — уродливых фантомов, тоже своих постоянных спутников, — подхалимов, доносчиков, лизоблюдов — суетных, мелочных, наглых, настырных, самодовольных, с которыми писатель, мобилизовав опыт сатирической «гоголиады», накопленный еще во время работы над «Растратчиками», хочет разделаться в «Святом колодце».

А по контрасту с этими противоестественными существами, наделенными, однако, всеми признаками живых людей, вроде тягостного человека-дятла или Альфреда Парасюка, с запасом слов не больше, чем у знаменитого говорящего кота, вдвойне прекрасными кажутся живые, настоящие люди, вся земная красота мира вещей и мира природы — «возбудители», которые во всех превращениях души не переставали волновать лирического героя книги: маленькие пытливо-разбойничьи глазки внучки; стихи Мандельштама; снегопад в прелестной ковровой столице полуденного края; своего рода опыт сюрреалистического рисунка — юная молочница на белом мотороллере с серебряными бидонами за спиной, с длинным початком молодой кукурузы в руке, который она грызет, так что издали можно подумать, будто она играет на флейте; белое охлажденное вино (да, и вино, хотя критики повести, сердито морщась, выговаривали автору в духе старых добрых традиций РАППа за эти воспоминания о разных «гастрономических приятностях»). И, конечно же, прекрасна память моря. В «Святом колодце» море нигде прямо не описано, как в других книгах Катаева, но свежее, мощное его дыхание ощущается и здесь. Если верно, что у каждого художника есть свои краски природы — свои метели и вьюги, свой черный ветер, «проникший под ребра и души», свои грозы и ливни, «когда по крышам городских

квартир грозой гремит полет валькирий», то у Катаева есть свои картины природы — море, горы, облака, которыми всегда жива душа.

Пейзаж далеких туманно-синих роц с большими купами отдельных деревьев, леса, горы и звезды, написанные словно светящимися красками,— это Катаев. Девушка в нарядном платье, которая держит в руках лейку, а из лейки, изгибаясь как конский хвост, бежит струя сверкающей воды; закрученные облачка, которые ползают по голубой линейке неба, как белые улитки, на разной высоте и с разной скоростью,— это Катаев. Есть для художника своеобразное очарование и, наверное, совсем особое наслаждение в стремлении так вот скульптурно, пластично, объемно и осязаемо, радуясь ослепительным краскам природы, перенести на бумагу мгновения живой жизни.

И в то же время такие мгновения овеяны для него светлой печалью (и это тоже не пожелали заметить критики), потому что герой «Святого колодца» видит их отраженно, в снах, хотя, как говорилось выше, и поражающих сходством с действительностью. Но кто знает, не в прощальных ли? Доведется ли когда-нибудь ему увидеть все это опять наяву, не превратятся ли в черные уголки маленькие бриллиантовые сережки в ушах жены?

И все-таки, все-таки... даже в потустороннем бытии-небытии, где существование людей призрачно, почти невесомо, окружающий их мир взят непосредственно с натуры, весом и материален. Породистая сирень возле пряничного домика, такая земная, осязаемая, плотная. И цветет она в этом потустороннем мире тоже по-земному — поразительно щедро, крупно, символизируя не мистическое, а физическое бытие. Деталь, подробность, еще одна краска на полотне, но такая, которая непосредственно работает на замысел повести, на сюжет.

А если бы какая-нибудь деталь вдруг приобрела самодовлеющее значение, это явно противоречило бы манере Катаева. В «Святом колодце» изобразительное и повествовательное (так же, как воображаемое и действительное) движутся не параллельно, а слитно, постоянно перекрещиваясь и пересекаясь. Причем решающая роль отводится автору-рассказчику, который воссоздает пейзаж, портрет, интерьер через свое субъективно, лирическое восприятие, сам одухотворяясь пейзажем или одухотворяя его своей личностью. Более того, перевоплощаясь в него.

В этой связи, быть может, уместно еще раз вспомнить Анри Матисса, любившего повторять, что для него дерево не просто некая совокупность эмоций, воздействующих на ум и сердце: в каждом дереве он должен отыскать самого себя, то, что ему поможет открыть нечто в себе, короче, установить психологические контакты с миром вещей, с миром природы. Холодный зимний бор с заиндевевшими соснами можно более или менее удачно «сфотографировать», описать перечислительно-подробно, по внешним приметам и признакам, но если стать им, если провести через наши чувства, то каждое прибавит к первоначальному восприятию и нечто свое. И в «Святом колодце» пейзаж Нью-Йорка, плывущего на страшной глубине под крылом идущего на посадку самолета, и бегло схваченный цепким глазом художника портрет красавицы-таможенницы, острой блондинки, у которой так резко контрастируют или, может быть, совсем напротив, соединяются «раскованные глаза кинозвезды с пистолетом в белой кобуре». А потом — однообразно светящиеся коридоры таможни, по которым, освещенный со всех сторон, странствует лишившийся своей тени пассажир, внушают ему, одинокому, заброшенному на незнакомый континент, щемящую тоску и тревогу.

И новые впечатления — почти тропический зной влажной нью-йоркской августовской ночи или режущая, леденящая, могильная струя искусственно охлажденного воздуха «кондишен» — лишь усугубляют чувство неуверенности, беспокойства. Так же, как щемящие строчки о юной паре, мелькнувшей в окне старого нью-йоркского дома: она — прелестная и очень бледная в своей грустной прелести девушка-подросток, и он — мальчик, сидящий как бы у ее ног, положив свою рыжую ирландскую голову на поднятые колени, тоже внушают тревогу, беспокойство и печаль. «Я понял, — пишет автор, и эти строчки стоят многих пространных описаний, — что они любят друг друга, и я также понял, что им некуда уехать из Нью-Йорка в это знойное августовское воскресенье. Я понял, что здесь их рай, счастье, их грусть, их безнадежность, их все». Но этот тревожный стук человеческого сердца, эта душевная сумятица, внушенная рассказчику первой встречей с Нью-Йорком, эта способность глубоко проникнуться чувствами, настроениями двух молодых влюбленных, па один миг перевоплотиться в них помогают и нам войти в мир человека, в душу вещи, угадать и в ней частицу человеческой души.

Вообще для Катаева прием перевоплощения можно считать универсальным. Художнику дано волшебное свойство, перевоплощаясь в разных людей и животных, в весь окружающий его материальный мир, поочередно становиться грустным зимним солнцем, дождевой тучей, дорогой, садом — все сделав своим, ощутить единство собственного тела даже с телом автострады, распростершейся на равнине Техаса! «...и я — рассеченный осевыми линиями, ярко белыми, прерывистыми, стремительными,— уносился вперед и назад к горизонту... и надо мной в три или четыре яруса проносились железобетонные пересечения эстакад, по которым один за другим разбегались мои бетонированные двойники, унося на себе встречные и попутные машины, неудержимо увлекая мое тело в разные стороны Техаса со скоростью восемьдесят или сто двадцать «майлс» в час».

Там же, в «Святом колодце», Катаев скажет: «А что, если вся человеческая жизнь есть не что иное, как цепь превращений?» Превращений и одновременно перемещений в пространстве и времени. Но это, собственно, и есть внутренний сюжет книги. На предделе жизни, когда пущены контрольные часы и кто же нам предскажет, воскреснет ли еще раз душа после всех испытаний? — лирический герой, силою воображения, фантазии, памяти, в таинственных сновидениях или наяву, назначает свидание самому себе и, многократно отыскивая себя в давно прошедших временах, заново мучительно переживает отшумевшие, забытые, казалось бы, страсти, и, уже ничего не в силах исправить, изменить, хочет постичь и объяснить пережитое,— быть может, то единственное, что ему останется.

Так художник десять раз кряду пишет одно и то же лицо, один и тот же натюрморт, каждый раз открывая для себя и для нас в чертах лица, в букете цветов что-то новое, неожиданное. Так человеку часто снится один и тот же сон — в «Святом колодце» повторяющийся сон про старика, терпеливо моющего бутылки у железной трубки, откуда текла струйка родниковой воды. Символический сон. Бутылкам нет конца. Сколько бы старик ни доставал их из своего мешка, количество посуды все равно не уменьшается. «Не мешок, а прорва», — пожимая плечами, скажет жена. «Самая обыкновенная прорва, в смысле прорва времени, попросту говоря — вечность». Повидимому, для Катаева старик с бутылками — одно из образных воплощений времени, не быстро летящего, а



вечного, медленно тянущегося, со всеми его скучными, прозаическими заботами, реального, необратимого, не подчиненного произволу, с прорвой всегда не переделанных будничных дел, со своим неизменным ритмом. Времени, которому старик ведет свой счет.

Но время, которое отсчитывает в снах лирический герой книги, движется не в одном только направлении — всегда от прошлого к будущему, но и в обратном тоже — от будущего к прошлому, то произвольно сжимается, то растягивается, то с ужасающей быстротой промахивает через годы и десятилетия, то вовсе пролетает незамеченным. В упряжке с пространством и движением время и материально, и обратимо, если даже необратимы в нашей душе чувства любви, дружбы, привязанности, красоты, если даже у последней черты к ним возвращаются с нежностью, грустью, пронзительной тоской. Силою истинного чувства даже время можно заставить повернуть вспять.

Ну, а если за истинное, необратимое чувство принимают ложное? Что тогда? Через сорок лет герой книги пересечет океаны и континенты для встречи с женщиной, которую когда-то любил и, кажется ему, любит до сих пор, но, оказавшись с ней лицом к лицу, не найдет что сказать, кроме скудных слов, поражающих своей бедностью. Время и тут обратимо. Только это совсем пропащее время, ничем не одухотворенное, подобное «тягостному погружению в самые нижние слои бесконечно глубокого моря». Все-таки что-то будет сказано и какие-то слова будут произнесены, однако тут же перечеркнуты пушкинской строкой «И вырвал грешный мой язык», обличающей всю фальшь и никчемность пустых расспросов, заверений, обещаний и оправданий.

Сколько еще раз в «Святом колодце», среди бесчисленных перевоплощений и превращений в пространстве и времени, блужданий и заблуждений героя, могли бы прозвучать эти беспощадные пушкинские слова!

То, что старик вспомнил их за океаном в доме одинокой женщины, то ли самому старику, то ли Катаеву (ведь не все критики отделяли лирического героя книги от ее автора) ставили в вину: так черство, холодно обойтись со старой женщиной, так бессердечно показать, что не волнует его любовь сорокалетней давности. Но, может быть, и на этот раз прав оказался Юрий Трифонов. «Ну, и не волнует,— улыбнулся он,— и молодец, что не делает вид, что волнует; зато волнует во всей истории с заокеанской

дамой воспоминание о себе самом, юном, нелепом — бравом, старик!»

А заканчивается книга на оптимистической ноте — возвращением героя к жизни, со всем размахом и величием ее дел, с ее восторгами, взлетами, кипучими радостями. пробуждением от всех снов, выходом из наркотического оцепенения после удачно закончившейся операции. Во имя счастья бытия, пусть со всеми его резкими красками и темными, тревожными рисунками, со всеми горестями сегодняшнего неустроенного мира, и написана, собственно, эта книга, отвергающая безмятежное спокойствие лебедения. И, радостно ощущая, как — вздох за вздохом — восстанавливаются его силы, как снова воплощается его «я» во всем, что его окружает, герой уже не в разноцветных снах и не «по ту сторону», а наяву увидит, что за окнами больничной палаты раскинулось ангельское небо и сияет сад его души.

Притча про старика, который в финале «Святого коловца» по-прежнему стоял у родника и терпеливо мыл свои бутылки,— второй, глубинный план книги. Но фигуры второго плана — фантастический старик с бутылками, хирург, обладающий властью над жизнью и смертью,— каждая по-своему настойчиво напоминают о себе (и не только в цветных снах), заставляя героя многое острее осмыслить и заново оценить. Так же как и встреча в самолете, летящем в Штаты, с сержантом американских вооруженных сил, вполне мирным и доброжелательным на вид парнем. Но была в его одежде какая-то тревожная подробность, зловещее напоминание сигнала всеобщей опасности. Это был маленький вылинявший треугольник с желтой молнией, лоскуток, пришитый к рукаву комбинезона. «Может быть... каинова печать ядерного века». И другая мимолетная встреча, тоже в самолете, с американским генералом, по-видимому, одного из высших рангов, в глазах которого «под щелочками ирландских бровей бежали крошечные зеркальные отражения полуголых человечков, пылали бамбуковые хижины, стреляли базуки, ползла по земле удушливо рыжая овчина горящего напалма...»

А в многоэтажном госпитале Бостона он увидел Роберта Фроста, великого поэта Америки, увидел его глаза, грозные, как у пророка, и наивные, как у ребенка. Умирая, Фрост заклинал: «Во имя высшей правды, если пач-

нется всеобщее мировое безумие, — не отравляйте колодцев, оставляйте на деревьях яблоки, чтобы люди могли утолить голод и жажду, если мы не хотим, чтобы жизнь на земле навсегда исчезла».

Не с этими ли, вполне реальными людьми, только однажды, мельком увиденными, связываются сны-надежды и страшные сны-видения, хотя, разумеется, не только с ними, — но и с пустотой до горизонта и за горизонтом тоже, до бесконечности бесцветным, больше уже не существующим небом, с которого «сыпалась странная, невидимая и неосязаемая материя, продукт какого-то распада». И больше уже не было на деревьях яблок. В общем движении рассказа эти и другие эпизоды — сон, явь, — не просто сосуществуют, они органически взаимосвязаны, и чтобы это понять, не требуется указующий перст автора.

Вот на дневном сеансе в кино, на окраине Вашингтона, старик смотрит «Вестсайдскую историю». Можно было бы, наверное, и не вспоминать этот эпизод, если бы не чувства и мысли, взволновавшие его тогда, в кинозале. Катаев много писал о детях и подростках — в «Святом колодце», до него и потом, не раз напишет после. Это дорогая и близкая ему тема. А сейчас он лицом к лицу встретился на экране с отверженными, нищими духом и отталкивающе-прекрасными в своей молодости юношами Вест-Сайда и сидящими в зале вашингтонскими школьниками — маленькими девочками-модницами с хвостами льняных волос на макушке и мальчиками в блуджинсах и клетчатых куртках. Только что у них на глазах была зарезана, поругана, обесчещена и растоптана нежная любовь двух беззащитных влюбленных — мальчика и девочки. И школьники в зале плакали и взволнованно перешептывались...

И тогда, — пишет Катаев, — я полюбил Америку. Не страну «новых цезарей в демократических пиджаках и широкополых стэтсоновских шляпах». Полюбил Америку вашингтонских школьников, которые «в разноцветной тьме дневного сеанса оплакивали разбитую и поруганную любовь белого Ромео и темной Джульетты и, может быть, оплакивали свою беззащитную юность...».

Так случайно возникающие, мимолетные, заранее «незапланированные» эпизоды оказываются важнейшими, дают толчок наблюдениям, которые прямо или косвенно окрашивают «американские» главы «Святого колодца».

Духовная жизнь героя «Святого колодца» раскрывается во внутренних сцеплениях и связях (иногда резко контрастных), заменяющих сцепления и связи внешние, со-

бытийные, с обязательным хронологическим соединением предыдущего с последующим. Но об этом уже говорилось выше. Для самого Катаева жизнь человеческого духа обобщивалась в этой книге на полпути земного бытия раньше столь глубоко им не изведанной и лишь теперь «понятой стороной».

## БЫЛ ИЛИ НЕ БЫЛ?

Родословную новой катаевской прозы не трудно отыскать в литературе, у далеких и близких предшественников. Сам Катаев, как мы знаем, любил ссылаться на Толстого, на те его дневниковые записи, где Толстой говорит о своем желании записывать, как вспомнится, попробовать написать «беспорядок» жизни и человеческой мысли. Замечательный английский писатель XVIII века Лоренс Стерн, которого, кстати говоря, Толстой числил среди самых своих любимых и в молодости пробовал даже переводить, был, например, убежден, что раскрытие пестрой и сложной жизни человеческого духа требует «игры без правил». Такой прием исследования всех тайных замыслов и причуд души героя (в психологической прозе не единственный, разумеется) у Стерна нашел в высшей степени оригинальное и новаторское воплощение.

Художник, утверждал Стерн, который задумал изобразить, как под влиянием какой-нибудь странной ассоциативной идеи, какого-нибудь совершенно пустого, «легкого, как воздух, приобретения» мысли его героя вдруг получают совершенно новое, неожиданное направление и дают новое движение сюжету, неизбежно будет выламываться из тесных рамок современного Стерну традиционного романа-жизнеописания, где характеры заранее заданы. И еще, в другом месте: повествование не может то и дело останавливаться, «как вкопанное», «отступательное движение» должно быть «наступательным». Автор может далеко отступить от своего героя, даже надолго покинуть его и в то же время неприметно, косвенно добавлять новые штрихи и краски к его образу.

Короче говоря, «своеволие» рассказчика, знаменитые перестановки и перетасовки событий в романах «Тристрам Шенди» и «Сентиментальное путешествие», продиктованные отношением автора к кому-то, чьи мысли — прерывистые, непоследовательные, неровные и уже по этой при-

чине дезорганизирующие внутреннюю механику и хронологию строго регламентированного повествования — у Стерна всегда внутренне «состыковываются», имеют позицию, порядок, логику; игра без правил — свои оригинальные правила.

А чудо великих перевоплощений, которое, как утверждал тот же Стерн, невозможно, если писатель не знает, не чувствует самого себя в различных обстоятельствах, потому что в таком случае никогда не сможет рассчитывать на то, что его будет чувствовать читатель! А знаменитое флюберовское «Эмма Бовари — это я», продиктованное (в чем мы все больше убеждаемся, читая роман) потребностью писателя стать не только Эммой, силою воображения заставить себя зажить всем окружающим ее одушевленным и даже неодушевленным миром. Имея в виду сцену верховой прогулки Эммы и Родольфа, Флобер писал одному из своих друзей: «Сегодня, например, я был одновременно мужчиной и женщиной, любовником и любовницей и катался верхом в лесу осенним днем среди пожелтевших листьев; я был и лошадьми, и листьями, и ветром, и словами, которые произносили влюбленные, и румяным солнцем, от которого жмурились их полные любви глаза».

Другое время, другие люди, другой мир, другая обстановка. Все — другое. Но как не привести тут цитату: «Странная мысль, вернее ощущение, овладело мною... ощущение единства моего собственного тела и тела гостиницы, где меня поселили. Одновременно я был человеком и зданием. У нас была общая структура, были общие клетки, обмен веществ, биотоки...» («Святой колодец»).

Со времен старика Стерна до наших дней психологическая проза прошла громадный путь, изменяясь, трансформируясь в творчестве разных художников, что-то теряя, а что-то обретая. Сближая цитаты, я совсем не задумывался о том, вспоминал или не вспоминал автор «Святого колодца» Флюбера. А Стерна тем более. Скорее всего не вспоминал. И не в этом дело. Но то, что однажды было открыто великими мастерами психологической прозы, художники, идущие следом, вбирали в себя, делали своим достоянием, как бы ни были различны задачи, которые в каждом конкретном случае стояли перед ними.

Опираясь на опыт классиков и подытоживая свои собственные наблюдения, Катаев полемизировал в «Святом колодце» с утверждением французского писателя Андре Моруа, что художник не может жить сразу в двух изме-

рениях — действительном и воображаемом; кто хочет того и другого, неизбежно терпит фиаско. Однако, отвечал Катаев, фиаско терпит тот, кто живет в каком-нибудь одном из этих двух миров, потому что тем самым себя обкрадывает, лишаясь ровно половины красоты и мудрости жизни. Жить надо в обоих мирах одновременно, ощущая свою сопричастность тому и другому.

«Святой колодец», в сущности говоря, развивает эту тенденцию. Лирический герой одинаково интенсивно живет сразу в двух измерениях: действительном и воображаемом. Все, начиная с общего замысла книги, вплоть до каждого большого или малого отрывка, освещено как бы этим двойным светом. Например, старик, терпеливо моющий бутылки у родничка. Место постоянных с ним встреч обозначено точно, адрес известен: вблизи станции Переделкино Киевской железной дороги. Но в воображаемом мире знакомый старик становится еще и воплощением времени с его повседневными, нудными заботами, а деревенский родничок Святым (с большой буквы) колодцем. Колодец памяти. А не заставь Катаев лирического героя «Святого колодца» жить сразу в двух измерениях, может быть, их разделение привело бы к тому, что искусство рассказчика свелось бы «либо к абстракции, либо к плоскому протоколу».

Есть в «Святом колодце» и другие полемические суждения, правда, на этот раз ни к кому персонально не адресованные, но внутренне продолжающие спор с Моруа, важные для определения творческой позиции художника, поиска ключа к секретам катаевского письма. Итак, наблюдая за природой, он сделал вывод: раз все, что мы видим, есть физические тела «и как таковые имеют объем — тело дороги, тело кленового листа... даже тело тумана,— то и живописи в чистом виде не существует, она всегда лишь более или менее удачная имитация скульптуры». Задача Катаева-художника заключается в том, чтобы очень красивый пейзаж, имеющий свой цвет, объем, вес, форму, не походил на отлитый из гипса муляж, раскрашенный каким-нибудь посредственным живописцем.

Значит, и катаевские пейзажи предстают перед нами как бы в двух измерениях — воображаемом и реальном. Различные физические тела могут одновременно наделяться взаимоисключающими друг друга свойствами — весомостью и невесомостью, плотностью и бесплотностью, скульптурной четкостью форм, их определенностью, вещественностью, даже жесткостью, если угодно, а в то же

время нежные, почти святающиеся краски сообщают рисунку мягкость, округлость, невесомость, прозрачность. Сравнения, пришедшие в голову художнику, с его поражающей способностью видеть красоту окружающего мира, во всей ослепительной прелести поражают и нас, читателей Катаева. Но кажущиеся фантастическими образы — это вполне реальная фантастика, в основе которой — зоркость, точность, верность поэтически наблюдаемым картинам природы.

По новому висячему мосту Джорджа Вашингтона в Нью-Йорке, в сравнении с которым знаменитый Бруклинский мост, некогда воспетый Маяковским, — ничто, машина пробежала, как звук, — напишет в одной из главок «Святого колодца» Катаев, — «пролетела, как муха в середине громадной арфы с белыми струнами висячей конструкции». Что это? Реальность или фантастика? Воображаемое или действительное? И то и другое. Поэзия прозы. А в ущелье Невады, — скажет Катаев в другом месте, — на головокружительной высоте висел ледяной орган замерзшего водопада, «из которого, как из моей души, нельзя было извлечь ни одного звука». Автор не перевоплотился здесь в замерзшее тело водопада, но все равно кусочек пейзажа стал одним из сиюминутных меняющихся отражений его души.

Собственно говоря, «Трава забвенья» начинается с размышлений, уже нам знакомых по «Святому колодцу» и более ранним книгам Катаева. Поскольку весь окружающий нас мир грубо материален, — а это действительно так, — естественна постоянная взаимосвязанность автора со всеми материальными частичками. Поскольку он и сам состоит из материи, появляется даже возможность, благодаря магии искусства, начать жить в других измерениях, перевоплотившись не только в самых разных людей, но и в животных, растения, камни, машины, предметы домашнего обихода.

И в этих перевоплощениях, отождествляя себя с разными предметами и людьми, свободно перемещаясь в пространстве и времени, в реальном мире и воображаемом, он не просто воскрешает прожитую жизнь. В его снах, полуснах, превращениях, воспоминаниях и перемещениях она предстает с небывалой до того степенью открытости и откровенности. И если после «Святого колодца» он предпринял еще несколько путешествий в прошлое («Трава забвенья», «Волшебный рог Оберона», «Алмазный мой венец»), не боясь при этом признать, что некоторые устояв-

шиеся понятия для него изменились с годами, разошлись с прежними, что многое он полнее оценил, смелее увидел, пережил, понял и описал, так ведь это потому, что не было для него однажды и навсегда установившихся представлений (так же, как представлений о художественных приемах, о своем собственном творческом почерке). Они не могут не двигаться, не меняться. «Маяковский,— любил вспоминать Катаев,— всегда опасался отвердения представлений».

При всей, казалось бы, камерности, «Трава забвенья» — книга многоплановая и глубокая — воскрешала ту пору жизни, которая никогда не переставала тревожить память художника. В статье «На грани двух стихий», посвященной творчеству Катаева, Борис Панкин заметил: «...Фантазмагорическая эта пора, этот первый день творения, агония одной жизни и рождение другой, оплодотворяли его (Катаева) творчество, навсегда приковали к себе»<sup>1</sup>. С близкой дистанции художник заговорил об этой поре в документальных записках о мировой и гражданской войнах, в рассказах, сочинявшихся между властью белых и красных, в тревожные и страшные дни, когда в Одессе чуть не еженедельно одна власть сменяла другую. А с отдаленной дистанции он вспоминал пережитое в «Траве забвенья», в повести «Уже написан Вертер» и, наконец, в одной из самых последних своих вещей — рассказе «Спящий». «Святой колодец» поистине оказался бездонным. Достаточно было заглянуть в него, чтобы в этом убедиться. За первой книгой последовали другая, третья. Историческое самосознание, память художника подсказывали ему полные драматизма страницы. Сталкивались в напряженном противоборстве воля, решимость, сила, убеждения диаметрально противоположных друг другу личностей. И для того, чтобы передать остроту возникающих конфликтов, всю душевную сумятицу человека, живущего на грани двух стихий, Катаеву уже не понадобится перечитывать Эдгара По и подмешивать к своим краскам заемные.

Маленькие звукоуловители, напряженно повернутые в мировое пространство к источнику колебаний,— сказано в «Траве забвенья»,— могут заряжаться от частного, личного, но, повернутые вовне, улавливают, фиксируют некие общие процессы и закономерности.

---

<sup>1</sup> Панкин Б. На грани двух стихий.— Новый мир, 1986, № 8, с. 248.



Как будто сугубо личное. Но личное всегда повернутое вовне, тесно взаимосвязанное с общим. И судьбы художников, взятые в переломные, исторические эпохи, о которых повествует книга, в контексте времени приобретают масштаб и глубину еще и в силу того, что масштабны личности художников, чье творчество и сама их судьба становятся выражением судеб многих и многих людей, выражением гражданской позиции тех, кого войны и революции развели по разные стороны баррикады.

Короче говоря, куда бы ни были повернуты маленькие звукоуловители — в прошлое ли, в настоящее, — во всем, даже когда сны так странно смешиваются с явью, автор повести видит нечто живое, бесконечно для него важное, о чем нельзя умолчать, то, что нужно рассказать, сохранить от вечной темноты времени, потому что именно тогда многое в жизни начиналось и многое подходило к своему концу.

Повесть названа «Трава забвенья». Для Катаева эта строчка наполняется особым смыслом. Очутившись на поле старой битвы, пушкинский Руслан с горечью восклицал:

Зачем же, поле, смолкло ты  
И поросло травой забвенья?

В душе Катаева-художника прошлое не смолкло, не поросло травой забвенья. Его книга о прошлом и в еще большей степени о настоящем. Как и в «Святом колодце», автор постоянно поверяет прошлое настоящим, временем, в котором живет, трудится и, уходя памятью в прошлое, действуя в нем, не покидает настоящее, с позиций сегодняшнего дня философски осмысляет всю сложность, противоречивость, драматизм прожитой жизни и себя самого.

Начнем, однако, с того же, с чего начал повесть Валентин Катаев, — с тайны рождения образа и отношения художника к окружающему миру, для мастера всегда первоначальному, всегда удивительному, прекрасному и полному неожиданностей. Таким мир надо увидеть и запомнить, каждому предмету дать точное наименование, найти его нешаблонное, индивидуальное, пластическое выражение. А если не сумел дать, не нашел, не выразил — и Катаев хорошо это знает, — все неназванное умрет невоплощенным.

Одним словом, десятки подробностей, обретающих свое имя и «звание», помогают мастеру осязаемо запечатлеть на страницах своих произведений вечную свежесть и новизну бытия. Раскроем первые страницы «Травы заб-

венья» — описание неприхотливого дачного растения (его название автор спросил потом у садовника) «бигнония». Какое роскошное и красочное описание! Пластический зрительный образ цветка впоследствии обретает в книге значение некоего грозного символа, но пока можно им безмятежно наслаждаться, как живым цветком. Урок живописи словом? Да, если хотите! Воспоминания о советах Ивана Бунина, который был для молодого гимназиста Вали Катаева «контрольным органом художественного сознания»? Наверное, и это тоже. В описании цветка — восхищение перед многообразием форм окружающей нас жизни, когда все для автора «Святого колодца» и «Травы забвенья» может стать источником поэзии, а в то же время открытием в бесконечном многообразии форм поражающего сходства.

Вот почему неожиданное сравнение, казалось бы, весьма далеких друг от друга предметов, взятых совсем из другого ряда, у Катаева всякий раз помогает наглядней представить тот, который по какой-то причине привлек внимание автора. А причины могут быть самые разные: однажды знойным июльским летом появившийся на дачной террасе в поле зрения художника цветок бигнонии напомнил ему такой же знойный июль, но только полвека назад, и такие же красные цветы, только на другой даче под Одессой, где жил тем летом Иван Бунин, человек, перед талантом которого преклонялся молодой поэт.

С красного дачного цветка, собственно, и начинается будущая книга, совершается чудо мгновенного перехода пейзажа в повесть, роман, рассказ. Разумеется, Бунин представлялся начинающему поэту существом почти сказочным, и уже в силу этого сказочным не могло не быть все, что его окружало. Однако с появлением самого Бунина многое изменяется: повествование как бы входит в иной ритм.

«— Ваня, к тебе! — крикнул толстячок московской скороговоркой...

— Кто именно? — слышался голос из-за двери.

— Молодые поэты.

— Сейчас!

И на пороге террасы, пристегивая заграничные подтяжки, появился сам академик Бунин...

Что же, ушла поэзия? Все оказалось будничным, суетным, мелочным? Ничуть не бывало! Правда, при повторном посещении дача Бунина уже не кажется молодому поэту римской виллой. Комната, куда его приглашает хо-

зяин, проста, как дворницкая. Однако предметы, попадающие в поле зрения рассказчика и вполне прозаичные по своему предназначению, обретают собственную поэтическую сущность, очарование, душу, способность каждый раз внушать свое особое настроение.

Поэзия открывалась всюду. Даже там, где до сих пор молодой поэт не собирался ее искать, потому что поэзией оказалось вовсе не то, что считалось поэзией, а чаще всего было именно то, что отнюдь не считалось поэзией. Но, конечно, лишь в том случае, если удавалось открыть самую душу вещи или явления. «Опишите море, опишите воровья,— советовал своему ученику Бунин,— пишите просто обо всем, что вы увидите». И это, может быть, одна из самых дорогих для автора «Травы забвенья» тем: постепенное формирование художника, прикосновение к поэзии простых, неброских вещей, а в то же время совсем не простых и не так-то просто открывающих возможности для словесной живописи.

Вот и воспоминание о неприхотливом дачном цветке с красными лепестками — не просто красными, а буддийско-красными, багрово-оранжевыми, тигрово-абрикосовыми — усложнилось, превратилось в некий зловещий символ, который в двух измерениях — действительном и воображаемом — неоднократно возникнет в книге. Во всяком случае, теперь, спустя годы, художнику кажется, что уже тогда в темно-красной середине цветка словно бы загорался угрюмый огонь войны и грядущей революции, столь ненавистной Бунину и столь страшной для него. Или вот, например, любимая вещица Бунина, наверное, дешевый сувенир с константинопольского базара: чашка из тонкой латуни, с тисненным на ней арабским орнаментом, служившая Бунину пепельницей.

И опять-таки для молодого собеседника Бунина чашка становится некоей тайной тайн, символом, строчкой из восточных стихов учителя, а обгоревшее и почерневшее от табачной золы и спичечных угольков дно когда-нибудь, тоже с дистанции прожитых лет, покажется ему сгоревшей до черноты душой.

В ряду притч, сказаний, иносказаний, видений и сповиданий, которые воспринимаются в повествовании как своеобразные драматические или музыкальные коды, как книга снов внутри катаевской книги или, точнее, как фантастический отпечаток в сознании пишущего и вспоминающего человека реальных событий времени «тому вперед» или «тому назад», метафорические описания вещей

и предметов тоже несут свою определенную смысловую нагрузку. Кошмарные сны терзают мечущегося в бреду человека. Революционер, пытающийся скрыться в храме от восставших лам, схваченный ими и заколотый, его сердце, вырванное из багрово-красной раны-цветка (бигнонии?), — все это предвестие грядущих событий и перемен. Человеку еще предстоит нелегкие поиски собственного пути в бурный событиями век, предстоит мучительные внутренние кризисы, когда душа и впрямь может показаться обуглившейся до черноты, сгоревшей в багрово-оранжевом цветке бигнонии.

Сколько раз лирическое «я» автора, его душа, убитая, почти уже расставшаяся с телом, вновь будет рождаться и воскресать для новой жизни. Одесский гимназист, в годы первой мировой войны — артиллерийский прапорщик, войны гражданской — молодой трудолюбивый поэт с выразительной фамилией Пчелкин, который целыми днями мотается по глухим районам Одесской области, вербуя, с мандатом ревкома, селькоров, — все это одно лицо, лирический герой книги, переосмысляющий время, сам меняющийся во времени, чье поэтическое видение мира складывается, формируется не просто, не однозначно, под влиянием таких друг друга взаимоисключающих поэтов, как Бунин и Маяковский.

А пока все начиналось с уроков Бунина, с его литературной мастерской, с пронзительных бунинских деталей, с советов учителя во всем искать душу вещи или явления, писать и описывать не вообще, не так, как видели и чувствовали до тебя другие, а как ты сам чувствуешь, видишь. «Вон чайка села в бухточке скалистой, как поплавок... Взлетает иногда — и видно, как струею серебристой сбегает с лапок розовых вода» — цитирует поздний Катаев поразившие его некогда строчки бунинских стихов и добавляет: «Вода, серебристой струею сбегаящая с розовых, тоже непромокаемых (как и ее оперение. — Б. Г.) лапок, была так достоверна, — теперь бы я сказал: стереоскопична, — условно я издали смотрел на нее в хороший морской бинокль, увеличивающий раз в пятнадцать».

И, следуя советам Бунина, автор «Травы забвенья» учился (избегая всякой расплывчатости и приблизительности, всяких соблазнительных возможностей штамповать по чужим образцам) описывать людей, вещи именно так, чтобы выходили эти люди и эти вещи: цветы, воробей, кошка, луна, девочка-подросток, ее коротко остриженная иссиня-черная кудрявая, «греческая головка, которую с

первого взгляда хотелось сравнить с ежевикой». Удачная деталь, находка в духе бунинских. Но что же получилось? Удалось ли угадать, найти, увидеть нечто большее? Ведь девочка не птица, не цветок. Описать девочку труднее, чем птицу. «Я описал девочку, — признается Катаев, — а она оказалась «девушкой из совпартшколы», героиней революции. А революции меня учил Маяковский. «Опишите Магнитогорск. Время, вперед!» И девушка из совпартшколы... превратилась в бригадира бетонщиков и прошла по лесам коксохима в кожаной старой куртке и выгоревшей па степном солнце красной косынке».

Да, эта девушка наверняка была на Магнитке, непременно должна была работать на первой стройке пятилетки бригадиром бетонщиков, может быть, прорабом. Но в романе «Время, вперед!» она осталась «за кадром». В романе, как мы знаем, действовали совсем другие героини: Шура Солдатова, Оля Трегубова, новое поколение — комсомолки 30-х годов. О революции и гражданской войне они знали из рассказов старших, из книг, историю проходили в школе. Их комсомольские биографии только-только начинались здесь, на Магнитке. А «девушка из совпартшколы» была участницей революции и гражданской войны, многое успела пережить. Ее трагическая любовь к белому офицеру, участнику контрреволюционного заговора, которого она сама отдала в руки революционного правосудия, но до конца своей жизни не смогла вырвать из сердца, вписывается в сюжет «Травы забвенья» пунктирно, не подробно, как неосуществленный замысел отдельного романа, а по сути, определенным образом осуществленный художественный прием.

Так или иначе, автор много размышляет об этом романе вслух, потому что «Трава забвенья» еще и лаборатория творчества, мастерская, в которую писатель сам нас пригласил, история возникновения художественных замыслов, рождения будущих художественных образов, обучения искусству «видеть, как много вокруг нас всего» и из этого всего выбрать только самое необходимое; типичное. «Трава забвенья» своего рода открытые уроки Бунина и Маяковского молодому автору, книга о ненаписанных книгах, о романе, посвященном той же девушке из совпартшколы, который Катаеву всю жизнь хотелось написать. И все же, возвращаясь всякий раз к этой истории, он почему-то откладывал в сторону перо. «Чувствовал свое бессилие, — признавался он сам. — Тема была во много раз выше меня, и ее нельзя было обработать так себе,

в старой манере, которой она никак не поддавалась... Коротче говоря, нужно было быть не Бунинным, а по крайней мере, Маяковским».

Однако правильно ли рассудить, что в «Траве забвенья» история Клавдии Зарембы, девушки из совпартшколы, действительно вспоминается всего лишь как эпизод, как повод для авторской исповеди? В общем замысле книги история романтической девушки, которую автор мимолетно встречал в разные годы жизни,— и под конец совсем уже старую,— заняла важное место, стала одним из воплощений бурного событиями драматического века. И если девочку в голландке с сильно вылинявшим синим воротником, открывавшим острые ключицы, достаточно было описать по-бунински зримо, всего в нескольких словах, найдя предельно точное пластическое выражение беглому наблюдению, то для героини этого было мало. Нужно было писать эпос, трагедию, оду, настроившись (вспомним «Время, вперед!») на волну Маяковского, постоянно чувствуя его рядом, вблизи. Хотя, разумеется, решение волновавшей Катаева темы могло быть только свое, катаевское, и воплотить идею в нечто зрительное, объемное писатель мог своими, ему одному присущими художественными средствами. Во всяком случае бунинской магии искусства (а он ведь первым заставил молодого поэта описать девочку в голландке), как хорошо понимал это и сам Катаев, было бы недостаточно для изображения новых характеров и новой социальной действительности.

Кстати говоря, мне часто кажется, что историю Клавдии Зарембы — девушки из совпартшколы Катаев не исчерпал для себя в «Траве забвенья». Так ли уж случайно в рассказе «Фиалка» его снова привлек решительный, непреклонный, а когда требуют обстоятельства, и жесткий в своем максимализме характер женщины-революционерки? Как-то Катаев вспоминал, что историю женщины, не пожелавшей простить своего бывшего мужа, он нашел в одном читательском письме. Женщину эту Катаев никогда не видел. Кто была она, кто был он, не знал, но стал воображать: она — старая большевичка, из тех, которых в своей жизни писатель повстречал немало. Он — некогда прожженный пройдоха, делец. Так рождался образ революционерки-подпольщицы Екатерины Герасимовны Новоселовой, более известной старым товарищам по своей подпольной кличке «Фиалка» и перенявшей черты маленькой согнутой старушки с живым лицом и стремительной, лег-

кой походкой, не раз встречавшейся Катаеву на дорожках поселка Переделкино, неподалеку от интерната ветеранов партии.

Однако при внешней, и не только внешней, несхожести Клавдии Зарембы и Екатерины Новоселовой, еще не поддавшейся, как Клавдия Заремба, старости и болезням, обеих объединяет верность законам революции, жертвенное ей служение.

Почему Екатерина Герасимовна не смогла, не захотела простить своего бывшего мужа? Умирающего, одинокого, всеми забытого старика? Когда-то ей понравился крестьянский парень «с голубыми ярославскими глазами», и она мечтала сделать его человеком будущего. Катаев скуп в описании времени. Но время узнается в поступках Новоселова, его судьбе. Он начинал карьеру с помощью любимшей его женщины и быстро пошел в ход. Но в этом сыграли свою роль угодничество, умение приспособляться, а потом, как оказалось, Новоселов не брезговал кляузами, доносами (от которых, сделавшись «почти уже сановником», и сам пострадал). Так и оставшись до конца полуграмотным человеком, он, тем не менее, любил разглагольствовать, что Иван Грозный для простого народа, а значит, для него, Новоселова, не был Грозным, что опричнину можно считать прогрессивным явлением и т. д. Характерная примета времени. Даты угадываются безошибочно...

Екатерина Герасимовна не простила Новоселова не только потому, что когда-то он подло с ней поступил — бросил, унизил, донес. Он стал ее врагом, — и это главное, — потому что оказался недостойным тех идеалов и того дела, которым Фиалка посвятила свою жизнь. Несговорчивая, бескомпромиссная во всем, что касалось ее партийного долга и совести, Екатерина Герасимовна однажды отвергла Новоселова, и для нее он больше уже не существовал.

Клавдия Заремба до конца дней продолжала любить человека, которого предала, потому что он предал революцию, страдала, мучилась и, хотя не могла его забыть, знала, что перед революцией ее совесть чиста.

Есть нечто возвышенное, трагедийное в облике двух женщин, по-разному принявших свое одиночество, свою трудную судьбу. Сама революция, распоряжавшаяся тогда жизнью людей, вылепила эти недюжинные женские характеры. Революция не обещала им легкое бытие. Но революция дала им и опору-веру и силы для борьбы. И хотя

романтическая девочка в голландке «с прелестной красоты смуглым лицом», с несколько мрачными, во всяком случае, «какими-то несговорчивыми глазами» стала со временем старой, толстой, беспомощной женщиной, на больных, распухших ногах, имя ее окружали легенды. И, умирая, она как бы навечно осталась в пейзаже лежащего в дымах Магнитогорска, города, в котором успела потрудиться и который стал городом осуществленной мечты. В ее последнем грубовато-простедком письме к старому товарищу, как «медь торжественной латыни» прозвучат слова прощания: «Привет тебе и братство, как мы говорили друг другу в те незабвенные времена. А все-таки папа Революция победила».

Все же проза Катаева «нового» унаследовала от Катаева «старого» элементы беллетристики, им самим не однажды осмеянное «вдруг». Я имею в виду встречу у ворот русского эмигрантского кладбища в Париже. Придя на могилу Бунина, автор узнал в носатом продавце ландышей Петьку Соловьева, того самого Петьку, которого не смогла вырвать из своего сердца Клавдия Заремба, спасшегося от расстрела и с тупым напряжением вспоминающего теперь ее имя:

— Ах, та, черненькая комсомолочка... Да-да... Что-то такое смутно припоминаю...

А почему, собственно, ненатурально это «вдруг»? «Трава забвенья» и «Святой колодец» полны удивительных перемен и превращений. И ни о каком нарочитом «беллетризме» не могла идти речь. «Ведь бывали же подобные случаи в то время,— напишет Катаев.— Они двигали почти приключенческие сюжеты (и в том числе сюжет повести «Я, сын трудового народа...»)». Герой «Травы забвенья» молодой поэт Рюрик Пчелкин, чудом оставшийся в живых после встречи с бандой батьки Заболотного, мог даже присутствовать на собственных торжественных похоронах, устроенных ему в городе Балте...

Через несколько лет после «Травы забвенья» Катаев возвратился к этой апокалиптической поре войн и революций, в рассказе «Уже написан Вертер» воскресив еще одно странное сновидение из тех, которые в «Траве забвенья» преследовали его лирического героя. Только теперь знакомый нам сюжет проигрывается по-иному. В «Траве забвенья» Клавдия Заремба, выдавшая революционному правосудию врага, контрреволюционера, поставила долг выше любви, но так до конца дней не смогла забыть свою первую любовь. В этом история Клавдии Зарембы внут-



ренне перекликается с историей рыжеволосой девушки-красногвардейца Марютки из знаменитого рассказа Бориса Лавренева «Сорок первый». Марютки, которая, как и Клавдия, полюбила пленного белогвардейского офицера, но позднее, сохраняя верность революционному долгу, застрелила его, когда тот попытался уйти к белым, и потом рыдая упала на его труп. Критики уверяли, что между «Травой забвенья» и «Вертером...» пропасть... Но пропасть — между Клавдией Зарембой и героиней «Вертера...» Ингой Лазаревой. Катаева осуждали за то, что он чуть ли не предал свою героиню, в 1982 году в «Вертере...» вывернув наизнанку повесть 1967 года «Трава забвенья». Но, взяв один общий сюжет, Катаев предложил два разные варианта финала, противостоящие друг другу и по-разному преломляющиеся поступки. Кроме Клавдии Зарембы и Марютки была ведь Инга Лазарева, женщина-оборотень, возомнившая себя стражем революции (безжалостным стражем), а на деле позорящая революцию. И Катаев чувствовал потребность кроме образа Клавдии запечатлеть и этот зловеющий образ. Инга сходится с юношей Димой, почти подростком, ради единственной цели — покарать, уничтожить, подвести под расстрел бывшего юнкера, а значит, «трутня» и врага революции, хотя ни сном ни духом Дима не ведал, что стал врагом.

Скорбные слезы женщин, переживших трагедию любви, неведомы Инге. Какое ей до всего этого дело? Жестокость, ненависть, подозрительность — главное в отношениях Инги с людьми... Вместе с Ингой в пространство сновидения входят ее жертвы: Дима, Димина мама, совершенно потерявшаяся, обезумевшая от горя женщина; входят не знающие сомнений и жалости фанатичные следователи с маузерами; входит свободный и необъятный мир, который у Димы собрались отнять, и грозное, цепенящее слово «террор».

Катаев взял строчку из стихотворения Бориса Пастернака в заглавие своего рассказа. Другую мог бы поставить эпиграфом: «А в наши дни и воздух пахнет смертью». Сколько страшного было вокруг! словно спелый цветок бигнии все накрыл своими тигровыми, багрово-красными лепестками. Случайные спутники революции, тягостные фантомы зла творили ее именем суд и расправу и с изощренной жестокостью будут творить впредь. Рассказ Катаева был задуман как предостережение и урок на будущее. Вот что главное. Ради этого он и написан. «Революция, — сказал когда-то Блок, — легко калечит в своем водовороте

достойного; она часто выносит на сушу, невредимыми, недостойных, но — это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток»<sup>1</sup>. Святая правда! Однако Валентин Катаев, младший современник Блока, основываясь на опыте собственных прожитых лет, мог бы добавить: горько, что возмездие медлило обрушиться на головы недостойных, что беззакония надолго возвели в закон. Сколько жизней,— сказано в финале «Вертера»,— загублено за одно лишь последнее столетие в результате войн, политических убийств, казней, диктатур, освенцимов... Но как бы ни было многообразно и переменчиво обличье духов ада, злу не дано повернуть жизнь вспять, изменить общее направление потока.

В «Траве забвенья» краски жестки и трагичны. Порой даже гуще, чем в позднее написанном «Вертере...». Но «Трава забвенья», как и другие катаевские вещи, воскрешая время распада, умирания старой жизни и рождения новой, складывалась, как реквием и ода. Ода революции!

Имена Бунина и Маяковского, литературных наставников Валентина Катаева, постоянно сталкиваются, пересекаются, противостоят друг другу в бурном, тревожном потоке событий, выплеснувшихся на страницы книги. Два полюса, две крайние точки одной исторической эпохи. Два разные художника, ничем не схожие,— ни жизнью, ни творчеством, ни судьбой. И образ Клавдии Зарембы, девушки из совпартшколы, становится в «Траве забвенья» своего рода катализатором. Это она «держит революционный шаг». Неподкупная и решительная, с драгунской винтовкой в руках, она приходит во главе вооруженных матросов и солдат в квартиру на Княжеской улице, чтобы арестовать контрреволюционера Бунина. Теперь фасад особняка на Княжеской улице (ныне улица Баранова, 27) украшен мемориальной доской, напоминающей, что здесь, в доме своего друга художника Буковецкого, жил выдающийся русский писатель И. А. Бунин. А во времена, описанные в «Траве забвенья», на месте будущей мемориальной доски висела «охранная грамота» с советской печатью на жизнь, имущество и личную неприкосновенность академика Бунина. И раздосадованные матросы и солдаты ушли восвояси. Имя писателя Бунина Клавдии Зарембе ничего не говорило. Зато она восторженно слушала в чте-

---

<sup>1</sup> Блок А. Интеллигенция и революция.— Собр. соч. в 6-ти т., т. 4. Л., Художественная литература, 1982, с. 232.

нии Владимира Маяковского «150 000 000». Молодая коммунистка вышла из революционной эпохи. Имя Маяковского ей говорило о многом.

Мир, который видели Бунин и Маяковский, был разным, и писали они его тоже по-разному, диаметрально противоположными красками, выражающими индивидуальность каждого, — художническую, политическую, эмоциональную, абсолютно исключаящие одна другую («При нем, Бунине, я даже боялся произнести кощунственную фамилию «Маяковский»). Но уроки мастерства Катаев брал у обоих.

— Посмотрите, — сказал мне однажды Катаев, — на моей книжной полке Бунин и Маяковский теперь стоят почти что рядом. «Вы на П, а я на «М». Ведь это все русская литература. Это мои современники. Оба они помогли мне сформировать собственное образное мышление.

Объяснить такой феномен легче, наверное, в перспективе времени, когда произведения эмигранта Бунина вернулись на родину и книги, созданные большим мастером, вновь стали законной частью великой русской литературы.

«Трава забвенья», на страницах которой Катаев рисовал поразительно яркие портреты своих наставников — не обобщенные знаки, не символы сословий и групп, а живые, сильные своей конкретностью лица, — помогает лучше понять, какими же Катаев представлял себе двух столь несхожих художников. Почти фотографический глазомер и удивительная память автора сохранили массу подробностей. Невольно хочется добавить — «драгоценных». Не по инерции, не в силу дурной привычки непременно называть бриллианты «сверкающими», а подробно и детали — «драгоценными». В данном случае это действительно так.

К образу Бунина в своей книге Катаев возвращается неоднократно, всякий раз накладывая одно изображение на другое, воскрешая первичные впечатления и в то же время пропуская их сквозь прожитые годы и десятилетия.

Наружность Бунина описывали многие. Катаев считал, что лучше всех получилось у Андрея Белого: «Профиль кондора, как бы заплаканные глаза... Потом я слышал, что глаза у Бунина были прелестно-голубые, но я этого не заметил». Изображение Бунина, когда он впервые появился перед двумя гимназистами на даче в Одессе, полемически заострено, иронично. «Перед нами предстал сорокалетний господин — сухой, желчный, щеголеватый — с ореолом почетного академика по разряду изящной словес-

ности. Потом я уже понял, что он не столько желчный, сколько геморроидальный, но это не существенно.

Хорошо сшитые штучные брюки. Английские желтые полуботинки на толстой подошве. Вечные. Борода темнорусая, писательская, но более выхоленная и заостренная, чем у Чехова. Французская. Недаром Чехов называл его в шутку господин Букипсон».

Другое время. Другой душевный настрой. Совсем другая интонация: «Рядом со мной на ступеньках сидел в полотняной блузе совсем не тот Бунин — неприятно желчный, сухой, высокомерный, — каким его считали окружающие. В тот день передо мной как бы на миг приоткрылась его душа — грустная, легко ранимая, независимая, бесстрашная и вместе с тем до удивления нежная».

В первом случае — робкий, почтительный гость с трепетом ожидающий встречи со своим кумиром, который предстал перед ним далеко не небожителем. В другом — собеседник, ученик. Много нового открылось ему в облике наставника. Он видит его теперь еще особым внутренним зрением. Сколько разных изображений! Как бы накладывая одно на другое, воскрешая первые свои впечатления и в то же время пропуская сквозь прожитые годы и десятилетия, Катаев придает им особую стереоскопичность.

А вот еще один Бунин — Бунин притч и сновидений, тех, что «новый» Катаев все чаще начинал вводить в свою прозу, утверждая особую логику сновидений, — зловещее и печальное существо, сказочный отблеск реального Бунина. Портрет души. Волк и нищая коза с узкими козьими щеками, с исплаканными глазами великомученицы. Или, как мельком сказано в другом месте, — коза с глазами Будды. Не того ли жестокого божества, слуги которого казнили на монастырском дворе Революционера и все вокруг было окрашено в багрово-красный цвет, как лепестки бигнонии?

И последний портрет, не фантастический, не воображаемый, вероятно, сделанный незадолго до отъезда Бунина за границу: замкнутый, недоступный человек с истерзанным лицом, одиноко переживающий непоправимую душевную травму, а в то же время — щелкающий зубами волк из снов и сновидений.

Вспоминается сцена — и это уже не был сон, — когда в особняк на Княжеской улице пыталась ворваться группа матросов, как страшно Бунин закричал, обнажив желтоватые, крепкие, острые зубы: «Если хоть кто-нибудь осмелится перешагнуть порог моего дома, то первому же че-

ловеку я собственными зубами перегрызу горло». Заметим мимоходом, что здесь, может быть, мы коснулись одной из важных особенностей творческого метода Катаева. Как художник, находя для себя массу новых изобразительных возможностей в сновидениях и притчах, удаляясь в мир причудливых фантазий, Катаев всякий раз неизменно возвращает нас к действительности. И на этот раз в основе самых необычных превращений и перемен тоже оказываются реальные наблюдения, смело трансформированные воображением художника.

Горьким чувством утраты родины, страхом перед революцией и ненавистью к ней проникнуты строчки бунинских стихов, о которых Катаев скажет в «Траве забвенья»: «Если стихи поэта есть некоторое подобие его души,— а это несомненно так, в том случае, конечно, что поэт ПОДЛИННЫЙ,— то душа моего Бунина... к которому я шагал вдоль большефонтанского берега, корчилась в адском пламени, и если Бунин не стонал, то лишь потому, что все-таки надеялся еще на близкий конец революции».

Навряд ли внутренний мир наставника, его душевную драму Катаев смог бы столь верно осмыслить, проанализировать, расшифровать и объяснить в пору своей одесской юности, когда в рассказе «Золотое перо» сделал первый, еще довольно прямолинейный портрет «злого старика» Бунина. Воскресив в «Траве забвенья» воспоминания прошлого, и не просто воскресив, а в ретроспекции, окрасив прошлое нынешними раздумьями о судьбе Бунина, Катаев нарисовал пристрастный, ничуть не охлажденный с годами портрет Бунина, прибавив после посещения очень бедной и к тому времени уже опустевшей квартиры писателя последний печальный штрих: тонкая латунная чашка-пепельница, внутри сплошь почерневшая.

А дальше в одну строку, в одну фразу — концы и начала человеческих судеб: «Бигнония. Ода революции. Четырежды благословенная». И не названные по имени, но стоящие за строками Бунин и Маяковский.

Все это о Бунине-человеке, очаровывающем и разочаровывающем, о трагедии эмигранта, изгнанника, которого автор «Травы забвенья» всю жизнь любил, продолжал любить, жалеть и в то же время осуждать. К Бунину-художнику Катаев относился с постоянным и, быть может, даже все возраставшим восхищением, преклоняясь перед силой Бунина-изобразителя с его доведенной до предельного совершенства пластичностью, поразительно быстрой, почти мгновенной реакцией на все внешние раздражители, спо-

способностью тут же найти для них совершенно точное словесное выражение, с его удивительным русским языком.

Портрет Маяковского написан в книге с еще большей долей личного приближения и личной интонации, чем бунинский. «Теперь, когда он стал памятником, очень трудно представить его себе не таким, как на площади Маяковского...», — признается Катаев. Сам он подробно опишет поэта в вечер 13 апреля 1930 года, в канун рокового выстрела, в обществе близких и не близких ему людей, собравшихся дома у Катаева.

Но по существу это не только описание последнего вечера с Маяковским на трагическом изломе его жизни. Картина шире, полнее, потому что включает описание других вечеров в обществе Маяковского, воспоминания о человеке и поэте, который стал для Катаева как бы частью его биографии, начиная с того дня, когда в футуристическом сборнике Валя Катаев, будучи еще одесским гимназистом, прочитал стихотворение «Порт». А в начале 20-х годов услышав в чтении самого Маяковского «150 000 000», он тогда, быть может, впервые понял, что собой по-настоящему представляет Маяковский и каков подлинный его масштаб.

Тут невольно напрашивается сравнение: Бунин, читающий рассказ «Сны Чанга», и Маяковский — «150 000 000». Первый — в Одессе, в полупустом зале, за окнами которого черная бездна осажденного города, пулеметные очереди и взрывы ручных гранат-лимонок. Маяковский в Харькове яростным, гремящим голосом грозно бросает в зал: «Пули, погуще! По оробелым! В гущу бегущим грянь, парабеллум!» Мир уходящий. И мир, идущий на смену. Симфоническая проза Бунина «с ее перепадами ритма, синкопами и фразами, подобными мрачным аккордам, взятым руками великого органиста», и громадная, берущая в плен мощь стихов Маяковского, их грозный, революционный ритм.

Минуют годы... Горькая эмигрантская доля забросит Бунина на маленькую улочку Жака Оффенбаха, где в пищей парижской квартире, вдали от родины, он окончит свои дни. Но еще задолго до его физической смерти, скажет в «Траве забвения» Катаев, для Бунина художественное творчество «перестало быть борьбой и превратилось в привычку изображать, в гимнастику воображения». А для Маяковского художественное творчество до последнего дыхания оставалось борьбой. и по-другому он его себе не мыслил.

В «Траве забвенья» личность Маяковского все чаще выступает на первый план, все больше притягивает к себе Катаева, который в «Алмазном моем венце» почтительно называет Маяковского «Командором». Он проходит время от времени в прозе Катаева,— писал Дм. Молдавский,— в ореоле патетики. «И как бы ни был саркастичен к моменту этой встречи писатель, какой юмор ни бушевал бы в его точно смонтированных строках, здесь он становился почти по команде «смирно». Слышны шаги Командора. Идет совесть, идет высокая правда революции»<sup>1</sup>.

Больше, чем за полвека, прошедшие со дня смерти поэта, о нем появилось множество воспоминаний, из воспоминаний собирались, складывались толстые сборники. Публиковал статьи и отрывочные полуочерковые заметки о Маяковском и Валентин Катаев. Однако в «Траве забвенья» он задался целью нарисовать живой образ поэта, его психологический портрет, и не во всем похожий на другие. Командор! Но Маяковский представлен тут не таким (или не только таким), как на площади Маяковского. В «Траве забвенья» Маяковский увиден глазами Катаева, именно Валентина Катаева. А у Катаева своя память на подробности и детали, не повторяющая и не копирующая чужую память. Разумеется, это относится и к тому последнему вечеру с Маяковским, написанному со щемящим чувством вины перед поэтом.

Вины — за что?

За неумение друзей и близких по-человечески показать Маяковскому свою привязанность и любовь? Да, наверное. Боялись показаться сентиментальными, хотя подсознательно друзья, быть может, и понимали, как нужно было Маяковскому внимание. Прекрасно это передано в том маленьком эпизоде, когда после гибели Маяковского молодые Катаев, Олеша, Бабель, тщась объяснить необъяснимое, вновь и вновь, «охваченные горечью сиротства», с печалью и недоумением признавались друг другу, что обращались с ним, как с бронзовым, уже как с памятником. А он был «боже из мяса — бог-человек».

У бинокля, которым пользуется Катаев-художник, есть особое свойство показывать картины «под неведомым до сих пор углом зрения»: создавать новую оптику. Эти слова братьев Гонкуров Валентин Катаев цитирует в «Траве забвенья». Мне кажется, в значительной степени их

---

<sup>1</sup> Молдавский Д. Гравитация слова.— Звезда, 1986, № 6, с. 194.

можно адресовать ему самому. Маяковского Катаев увидел сквозь свою оптику, воспользовавшись ею, укрупнил, увеличил многие черты характера поэта, а в то же время сумел разглядеть самые тонкие, неуловимые простым глазом, психологические состояния души — веселой и печальной, замкнутой и общительной, души великого поэта, сверкающей всеми красками своего неповторимого юмора, то нежного, чуткого, легко ранимого человека, то озабоченного и чем-то рассерженного, окружившего рот «железными подковами какой-то страшной, беспощадной улыбки».

Почти осязаемый портрет живого Маяковского в атмосфере Москвы 20-х годов, отношений поэта с РАППом, с «лефовцами», а среди них были и такие, которые за широкой спиной Маяковского хотели «пролезть без билета в историю литературы». И перед премьерой «Бани» — отношений с тогдашними бюрократами из Главреперткома, тормозившими выпуск спектакля. А в то же время — какое множество красочных примет московского быта и одновременно характера самого Маяковского, — поведения, привычек, вплоть до самой малости! Где-то я читал, что в «Траве забвенья» настоящую ценность имеют те страницы, посвященные Маяковскому, в которых «чистый мемуарист» отступает перед художником. Сторонние подробности не нужны. Образ Маяковского возникает там, где «проявляется его существо, его природа». А я так думаю, что без этих «стружек», без деталей и подробностей, которые составляют неотъемлемую часть катаевского таланта, образ Маяковского в книге утратил бы половину своей живости, яркости, оригинальности.

Вспомним хотя бы появление Маяковского дома у Катаева: «Он вошел в комнату, уже еле-еле тронутую приближающимся сумраком, поставил палку в угол, а шляпу повесил на пуговку самой верхней полки шведского книжного шкафа, предварительно потрогав пальцем, крепко ли она держится, эта самая пуговка, которую он в прошлый раз оторвал так, что мне пришлось обернуть ее стерженек бумагой». Еще ничего как будто не произошло, кроме того, что в комнату вошел гость. А между тем уже хочется следить за каждым его поступком, жестом. Во-первых, этот гость — Маяковский. Во-вторых, как мы уже говорили, внимание автора к деталям, «вещественность» катаевских описаний укрепляют интерес и доверие к происходящему.

«Человеческая память, — заметил Катаев, воскрешая свой последний вечер с Маяковским, — обладает пока еще необъяснимым свойством навсегда запечатлевать всякие



пустяки, в то время как самые важные события оставляют еле заметный след...» И все-таки далеко не пустячным оказывается свойство человеческой памяти хранить подробности, детали, разные мелочи. Без них картина может показаться слишком общей, пустой, недостоверной. Словами: «Никогда не забуду (он был или не был, этот вечер)...)» Александр Блок начинал свое знаменитое стихотворение «В ресторане».

Был или не был?

Но ощущение подлинности происходящего разве не подтверждается, не подкрепляется достоверностью всех подробностей, вплоть до фразы: «Я сидел у окна в переполненном зале». Безусловно, был этот вечер, пели о любви скрипки, была «черная роза в бокале золотого, как небо, ай», хотя бы потому что память сохранила массу конкретных деталей. И Катаев ценил силу такого приема, знал эффект его воздействия на читателей, не отвергал и не отбрасывал, но постоянно им пользовался.

Например, визит Маяковского к Блоку. Так ли все происходило, как описано в «Траве забвенья»?

Корней Чуковский высоко оценивший талантливую книгу Катаева, тем не менее усомнился во многих подробностях. При этом он ссылался на рассказ Маяковского его (Чуковского) жене, который тогда же в 1920 году «записал слово в слово».

Но ведь Катаев мог слышать версию встречи Маяковского и Блока от самого Маяковского. А если что-то не совпало и одну подробность могла заменить другая, не адекватная, так ведь нам еще не раз придется напоминать, что в «Траве забвенья» и в других «книгах памяти» Катаев вовсе не собирался писать строго документальные повести. В «Траве забвенья» — свой взгляд на поэзию Маяковского, своя концепция его творчества, свое субъективное восприятие личности поэта и своя доля художественного домысла, не вымысла, а именно домысла. Верность не букве, а духу, в согласии с которым художник выстраивает свою образную систему, внушающую мне, читателю, доверие. Думается, был близок к истине В. Перцов, когда утверждал, что в «Траве забвенья» о точности додуманного, дорисованного художником стоит говорить так же, как мы говорим о точности фактов.

И другое суждение.

Во время дискуссии о мемуарной литературе, проводившейся несколько лет назад на страницах журнала «Вопросы литературы», ее участники говорили, что ката-

евский субъективизм дал им больше, чем многие другие работы, его лишенные, потому что почувствовалась та атмосфера, в которой Маяковский жил и провел свои последние дни. Действительно, какие горькие и до сих пор кровоточащие строки написал Валентин Катаев об этих последних днях жизни великого поэта!

А поэзия Маяковского, великолепные строфы его стихов и поэм, свободно входя в катаевскую прозу и перекликаясь с общим замыслом книги, своей прямой революционной направленностью как бы намагничивают собой те ее главы, где появляются девушка из совпартшколы Клавдия Заремба, молодой поэт, корреспондент ЮгРОСТА Рюрик Пчелкин, которому автор дал свою телесную оболочку и живую душу, но имени своего все-таки давать не захотел («Это был я — и не я») — люди восемнадцатого года, «революцией мобилизованные и призванные», и — Пчелкин не Пчелкин, — совсем еще юный будущий автор «Травы забвенья» тоже. Пройдя через муки, обуглившись, душа сгорает до черноты, как латунная пепельница, с которой не расставался Бунин, или же, преодолев все трагедийные испытания, возрождается для новой, неслыханно прекрасной и справедливой, вечно счастливой, идеальной, общечеловеческой жизни. Апофеоз воскрешения. «Ода Революции». Четырежды благословенная». Не это ли тема всех гениальных поэм Маяковского?

Из множества своих встреч за полвека Катаев выдвинул в «Траве забвенья» Бунина и Маяковского и заставил нас, читателей, как написал в предисловии к книге Ираклий Андроников, объясняя ее сверхзадачу, следить за движением жизни молодого автора вокруг двух эпицентров в сложнейших условиях воздействия на каждую из трех этих орбит бурного революционного времени.

Этим, вероятно, и определяется место и значение «Травы забвенья» в ряду других катаевских «книг памяти»: не от Бунина к Маяковскому. Так было бы слишком элементарно. Тем более, что Бунина-художника Катаев до конца дней считал своим учителем. И не просто движение к более сложному и конфликтному постижению жизни. Этим тоже еще не исчерпывается сверхзадача книги. А движение, как результат воздействия на мировоззрение художника бурной революционной эпохи.

Добавим еще одну краску, без которой, пожалуй, картина будет не полной. А именно: неудовлетворенность художника самим собой, когда в нерешительности он останавливается перед большими, трагедийными темами вре-

мени. Справится, или они окажутся ему не под силу? Вот вопрос, который часто задает себе Катаев в «Траве забвенья». Однако, если это даже и так — не справится, как казалось Катаеву, — все равно в его сомнениях и колебаниях нет иссушающего пессимизма. Напротив, только вечная, неистребимая жажда творчества — познания, постижения, исследования сложных (противоречивых, непредсказуемых) процессов жизни и более углубленного их воплощения на страницах своих книг.

Все пережив, все испытав и даже заглянув в «загробный» мир, Катаев написал в конце «Святого колодца»:

«За окном внизу сияет сад моей души».

Он мог бы повторить эти слова в финале «Травы забвенья». Да их он, собственно, и повторил, только в другом контексте:

«Апофеоз души».

Давно ушли в прошлое баснословные времена, о которых в одном из писем на родину, уже после смерти Бунина, говорила его жена Вера Николаевна: «Катаева знала хорошо. Он бывал у Ивана Алексеевича на даче под Одессой и в Одессе, когда он был еще Вале́й Катаевым». Наверное, теперь без комментария не понять остроту Маяковского, когда, упомянув в «Бане» «Квадратуру круга», хвастливый болтун Иван Иванович перекрестил ее в «Вишневую квадратуру», а «Дни Турбиных» в «Дядю Турбиных», объединив таким образом едва ли не самые репертуарные спектакли тех лет — «Дядю Ваню» и «Дни Турбиных», «Вишневый сад» и «Квадратуру круга». Потом Маяковский, смеясь, шутливо оправдывался перед Катаевым: «Не сердитесь, это я любя... Но зато какая реклама!»...

Со многим навсегда распростившись, многое воскресив в памяти с непреходящей светлой печалью, а многое сбрасывая, как тяжелую ношу, Катаев вновь, в который раз, со щемящей болью и восторгом прикоснувшись к «Траве забвенья», почувствовал сладкий, терпкий, яростный вкус жизни.

## ШАГИ КОМАНДОРА

Третья книга памяти — «Алмазный мой венец» (1977) — посвящена литературной жизни Москвы 20—30-х годов, друзьям, соратникам, учителям. Как и две

предыдущие, она входила в литературу в атмосфере споров, дискуссий, горячей полемики тех, кто принял книгу, с теми, кто ее не принял.

Но прежде «Алмазного венца» появились «Разбитая жизнь...» (1972) и «Кубик» (1968) — большой рассказ или, может быть, точнее, небольшая повесть, в которой Катаев смело продолжал экспериментировать, обновляя форму и стиль собственной прозы. Еще в «Святом колодце» писатель обронил шутливую фразу, что является основателем новой литературной школы «мовистов» (от французского слова *mauvais* — плохо). В «Святом колодце» есть блистательная сценка — скетч, одна из тех, которые Катаев умел мастерски разыгрывать. На светском приеме в городе Хьюстоне он пытается объяснить некоей богатой, восторженной американке, большой любительнице литературы, суть «мовизма»: поскольку в настоящее время все пишут очень хорошо, то нужно писать плохо, как можно хуже, писать совсем паршиво, хуже всех — и тогда на вас обратят внимание и мировая популярность вам будет обеспечена.

Потом Катаев несколько раз употребил выражение «мовизм» в более серьезном контексте — в статьях, в интервью для газет и журналов, желая обеспечить этому слову «права гражданства», по крайней мере в отношении собственного творчества. Помню, Катаеву однажды позвонил приехавший в Москву из Пекина профессор-филолог, специалист по русской советской литературе, и попросил растолковать ему смысл слова «мовизм». Катаев, растолковывал долго, по-научному и с юмором. Но... увы, безуспешно. В конце концов, безнадежно махнув рукой, он призвал на помощь сына Павла. Однако и комментарием Павла профессор не удовлетворился. Мне кажется, он принимал все слишком буквально и никак не мог взять в толк, почему товарищ Катаев, который пишет так хорошо, так искусно владеет тайнами слова, вдруг решил писать плохо и собратьев по ремеслу призывает писать паршиво. Как совместить одно с другим?

Для самого Катаева мовизм, по-видимому, все чаще ассоциировался с представлением о раскрепощении прозы, с давним желанием раскованнее выражать мысли, чувства, переживания лирического героя, во имя этого добиваясь более свободного движения рассказа, основанного на вольных ассоциациях и ретроспекциях, далеких от сухого, мертвящего сальерианского педантизма. И не только! Полушутливое пожелание Катаева писать паршиво, по-

сметь писать как хочется, ни с чем не считаясь, без оглядки, полемически противостояло гладкой, прилизанной прозе пишущих «хорошо», все сглаживающей, приукрашивающей, прихорашивающей, глубоко не вникающей в душевные смуты. Это было своего рода дерзким, озорным вызовом официально поощряемой прозе, где события двигались ровно, одно за другим без всяких зигзагов и неожиданных отклонений в сторону. Не то, что в «Святом колодеце» и «Траве забвенья», где лирический герой, скитаясь во времени — настоящем, прошедшем, будущем, которые постоянно прихотливо пересекаются, перекрещиваются в нем самом, терзался сомнениями, колебаниями, угрызениями совести. Вот и в «Кубике» лирическое «я» автора обступают сновидения, мучающие его, как события реальной действительности. В мозг извне поступают сигналы, категорические приказы, управляющие художником на расстоянии, заставляя его непрерывно звучать, как резонатор, мыслить, воображать, творить. Волнующие мир социальные, моральные, этические проблемы гнездятся в душе, оставляют свои отпечатки в самых темных клетках мозга, и художнику хочется описать все это в той новой манере (назовем ее «мовизмом» или никак не назовем, просто обозначим словами «новая проза» Катаева), в которой были написаны «Святой колодец» и «Трава забвенья», когда Катаев решил не считаться со старыми структурами.

И все-таки, все-таки... Нельзя было не считаться если не со старой стилистикой, то с новой. С ней тоже надо было совладать. Иная манера требовала мобилизации опыта, умения, мастерства. Настырной хьюстонской даме Катаев, озорничая, говорил, что мовизм это всего лишь попытка писать паршиво, но сам-то он очень хорошо знал, что, предпочитая, в который уже раз, новое старому и в новом добиваясь успеха, он никуда не сможет уйти ни от новых сомнений, колебаний, ни от старого, как мир, признания, повторенного и в «Кубике»: «Но какая это мука, какое невероятное страдание — литературное искусство». А самое главное, можно ли посметь («И точно ли я смею?») писать по-новому, не задумываясь над тем, какое содержание подсказывает новую форму? Какова всё движущая исходная мысль? Какова, наконец, идея, которую можно воплотить в нечто зримое, облечь в художественный образ, потому что, если материальное, объемное отсутствует, если нет идеи, невозможно создать и нечто художественное.

В «Кубике» исходная идея — деньги, опасная жажда обогащения, коверкающая душу, поражающая людей, как ожог. Мы знаем, что извечная эта тема давно занимала Катаева, воплощаясь то в образе вредного маленького старичка, владельца аттракциона у Чистых прудов («Ножи»), то ненасытной стяжательницы Шурки, что ни день сигающей на Сухаревку («Вещи»), то в грязном, лохматом Саенко («Время, вперед!»), с пачкой кредиток, перевязанных шнурком от ботинок. Мечта о деньгах «обдаёт его кипятком». В который раз обыграв в очко простофилю Загирова, Саенко что-то пишет в тетрадь, слюнявя химический карандаш. По его мокрому лицу плывет лиловый анилин. Потом он лежит с крашеным ртом, как отравленный. Так ему, подлецу, и надо! «Его лицо было треугольное. Под ухом горело ярко-розовое пятно болячки».

Неприятные, нечистые подробности. Такие, или похожие на такие, подбирались в «Растратчиках», когда Катаев подступился к портрету спившегося Филиппа Степановича.

Прохоров и Саенко не чета сказочно богатым персонажам «Кубика»: холемому Мосье Хозяину в демисезонном пальто от Лавена и Мадам Хозяйке в прелестном костюме от Диора. Но жадность их тоже доводит до иступления.

В нескольких небольших, очень разных и емких по смыслу историях на темы денег в повести Катаева одновременно с взрослыми и детьми действует еще черно-белый, балованный карликовый пудель по кличке «Кубик». Для Кубика понятие денег, разумеется, звук пустой, но, как ни странно, пудель тоже заражен общечеловеческим грехом. Деньги, богатство: инстинктивно Кубик умеет отличать богатых от бедных и при виде тех или других испытывать совершенно противоположные рефлексy. Это в нем надежно запрограммировано. «Паршивая собачонка, воспитанная в буржуазном духе, она ненавидела бедность — все ее оттенки и виды — и беспокоилась всякий раз, когда чувствовала наступление какого-нибудь социального конфликта. В особенности ее раздражало приближение какой-нибудь забастовки».

На первый взгляд, может показаться, что прихотливо рассказанные истории, между которыми переброшены весьма легкие мостки, представляют собрание разрозненных эпизодов. Не в этом ли отчасти и заключается суть мовизма? Пришедшую в голову мысль — выразить вот так свободно, ассоциативно, когда бы взрослые, дети, собака Кубик начали действовать вроде бы независимо друг от друга!

Это так, но и не так. Движущая, исходная идея цементирует повесть. Освобождаясь от старых литературных приемов, заранее обусловленных отношений между героями, добиваясь все большей раскованности прозы, Катаев никогда не позволил бы себе разворотить основу и дать развалиться фабуле. В свое время Корней Чуковский, предостерегая от несправедливых и поверхностных суждений тех, для кого «Кубик» был мозаикой самодовлеющих образов, назвал его вещью монолитной, добавив, что все части «Кубика» «крепко спаяны в единое целое, хотя и без этого они превосходны»<sup>1</sup>.

Поначалу Катаев собирался написать большую толстую книжку для младших школьников, где сказка соседствовала бы с реалистическим повествованием и содержала множество приключений, в том числе и поиски клада. Однако со временем у книжки появился другой, взрослый адрес и новая сверхзадача. От первоначального замысла мало что осталось: мальчик Пчелкин и девочка Санька пытаются расшифровать кем-то всюду нацарапанные буквы «О» и «В». Детям кажется, что две эти буквы сулят им огромные богатства и, разгадав тайну, они овладеют несметными сокровищами. Но не приключения, связанные с поисками клада, занимают автора в первую очередь, а сизмала овладевшая детьми жажда богатства.

Как всегда у Катаева, блещут, искрятся весельем диалоги-дразнилки мальчишки и девчонки. Столько в них непосредственного задора, что невольно вспоминаешь «Парус...», Петю Бачея и его вдохновенные импровизации, когда, познакомившись с сестренкой Гаврика Мотей, он вдруг понял, что влюблен и бесповоротно. Все нас привлекает в детской болтовне: мечты, фантазии, стремление прихвастнуть, покрасоваться друг перед другом, утвердить свое превосходство, размолвки и примирения, выяснение отношений, правда, на этот раз не завершившееся, как в «Парусе...», дракой. Но ко всему примешивается уже не романтика томсойеровских приключений, которые Тому дороже замаячившего впереди клада, а нечто меркантильное, «взрослое», грубо практическое: желание разбогатеть. Разбогатеть бы!

История мальчика Пчелкина начинается сразу, без завязки и так же сразу обрывается, не замыкаясь в жесткие рамки сюжета. И это отвечает замыслу автора, потому

---

<sup>1</sup> Чуковский К. Письмо В. Катаеву.— См.: Катаев В. Собр. соч. в 9-ти т., т. 9, с. 652.

что, говорится в «Кубике», все то, что происходит в мире, не имеет начала и не имеет конца. Умирает от дифтерита девочка, мальчика увозят в другой город, к бабушке. Но длится не имеющая конца история. Разрушительная идея денег по-прежнему с самого детства владеет людьми. Новые мальчики и девочки, сменившие прежних, бьются над тайной загадочных букв. Ведь они уже с детства начали понимать, что за деньги можно приобрести все на свете. Пусть их желания пока более чем скромны: всего-навсего заполучить рогатку с хорошей, новой резинкой, чижи-ка с мутно-серо-зелеными крылышками. Но и чижик и резинка — все стоит денег.

Даже запуск самого обыкновенного монгольфьера на папиросной бумаге может терзать душу ребенка своей несбыточностью. Казалось бы, пустяк. Бумага, бечевка! А ведь их надо купить. И почему-то даже самая малая сумма денег оказывается недоступной. «Разные мальчики и разные девочки росли, вырастали, продолжая оставаться все теми же первыми, единственными мальчиком и девочкой, и они стояли друг против друга возле старого ракушкового забора с бутылочными стеклами наверху и перед ними поблескивали селитренным блеском давным-давно выпарапанные кем-то буквы «О» и «В».

А дальше... Дальше, претерпев тысячу изменений, один мальчик и одна девочка в конце концов вдруг из бедных русских превратились в богатых, пожилых, — и, как ни странно, французов. Как могло случиться такое, нам незачем знать. Ни к чему. Вольная, раскованная манера катаевского повествования освобождает от нагромождения необязательных подробностей. Ведь это тоже одна из красок мовизма.

Приезжают на бывшую родину в качестве туристов пожилые русские-французы, с палубы парохода любуются силуэтом города, портом, вновь задумываются над тайной букв «О» и «В». А тайны, оказывается, никакой нет. Буквы обозначают простую отметку строителей «Одесский водопровод»: здесь проложены трубы. Дальше можно было ждать описания южного города, который после долгой разлуки посетили бывшие русские. И автор, действительно, припимается описывать. Но буквально на полуслове обрывает себя: «Ну и так далее — как любил говорить председатель земного шара Велимир Хлебников, прочитав начало своей новой поэмы и вдруг потеряв к ней всякий интерес...» И еще в других эпизодах насмешливо, иронически: «Я бы, конечно, мог описать... но зачем?»



И снова: «Я бы, конечно, мог прибегнуть к старому литературному приему...» Зато обстоятельства запуска монгольфера, его полет в небо и восторг детей Катаев передал со всеми поэтическими подробностями, не упустив, однако, случая добавить, что чудо полета монгольфера не могло произойти бесплатно. Все в жизни взаимосвязано — самое возвышенное и самое низменное. Ради того, чтобы возвести это «легкое, почти невесомое здание полета», детям пришлось — страшно сказать — ограбить бога: свято-татственно экономить на священных предметах — церковных свечах и просфорках.

Вообще сцены «частной жизни» в «Кубике» так или иначе все связаны с терзающей людей страстью к наживе. Одних — помладше — просто ради запуска монгольфера, других — постарше — ради благополучного, независимого существования. Третьим деньги нужны позарез для того, чтобы властвовать и подавлять других. Тут и судьба Мосье Бывшего Мальчика и Мадам Бывшей Девочки, богатей, разоренных в конце концов еще более богатым, всемогучим Арахисом. Тут и история некоего итальянца, промотавшего все свое имущество в казино, а потом отыгравшего несметную сумму денег, и официанта из первоклассного ресторана на Лазурном берегу, которого Кубик (раньше всех почуввавший приближение очередной забастовки) однажды раздраженно куснул за икру, после чего в официанта вселился сатана (а в «Кубике» на одной из страниц красочно описана процедура изгнания сатаны) и бедняга, помешавшись на том, что выколотил слишком малый выкуп с Мосье, хозяина Кубика, с этой навязчивой идеей доживал свою жизнь бог знает как.

И наконец, новелла в духе Мопассана. История тайных встреч скромной и деликатной косметички, бедняжки Николь, с Мосье, который каждый раз, после коротких свиданий, оставлял ей несколько крупных кредиток. А она в прощальном письме, накануне смерти, завещала все их возвратить Мосье, потому что, начиная с того дня, когда поняла, что любит его, «все эти бумажки приобрели для нее ценность только лишь как сувениры, как память о нем». Эта история, пожалуй, единственная в книге, в отличие от всех других, говорит не о корыстных чувствах и о желании обзавестись деньгами (наивной — детской и расчетливой — взрослой), а о чувствах свободных и независимых от всякого расчета, корысти и чистогана.

Однако анализ «Кубика» будет неполон, если ограничиться лишь одной сквозной его темой — темой денег. Да

и можно ли назвать только ее сквозной? В равной степени единой, все связующей темой «Кубика», «монолитного» (так называл его Корней Чуковский) рассказа, можно считать и пришедшие художнику в голову мысли о характере образного мышления. Ведь катаевский мовизм решительно отвергал давно приевшиеся «вторичные» описания пейзажа, места действия, портрета человека, которые больше не производят впечатления, «как давно отчеканенная и уже сильно потертая разменная монета. Пусть ею расплачиваются другие». Не дай бог художнику свернуть на проторенные дорожки, вовремя не одернуть себя. Не удержусь от соблазна привести здесь одно из катаевских необычных, оригинальных, неожиданных описаний. В «Кубике» Катаев передает впечатление от встречи в городском аквариуме Констанцы с обитателем морских глубин: «Там я лицом к лицу столкнулся с мучительно знакомым молодым осетром, который смотрел на меня своими круглыми выпуклыми глазами наглеца, двигая костяным рылом и шевеля небольшими усиками сукинсына, надежно защищенного от общественного мнения толстым стеклом аквариума и дымчатыми очками».

В таком описании много сходного с сатирическим описанием человека-дятла Прохиндейкина, приплывшего, приковылявшего в «Кубик» прямо из «Святого колодца». Не потому ли физиономия молодого осетра показалась рассказчику мучительно знакомой? Наверное, в тухлых глазах этого ужасного фантома мир должен был отражаться искаженным, уродливым, как в рыбьих глазах, — таков оптический закон рыбьего зрения. И как же отвратителен художнику, придумавшему мовизм, влюбленному в красоту окружающего мира, зрительный мир рыбы, разумеется, не исключая и зрительный мир человека-рыбы или человека-дятла. Тут писатель последователен.

И еще! Катаев хорошо знал цену слова. Знал, что интонации, слова порой могут дать заповку всей вещи, подсказать музыкальный ключ. Но в «Кубике» он утверждал: не только слова — звуки, еще не воплощенные в слове, ищущие для себя подходящую словесную оболочку, как и слово, могут стать частицей образного мышления, порой дать ключ ко многому и даже оказаться точкой отсчета. Так появляется в рассказе непривычное для уха, изобретенное Катаевым выражение «Брамбахер». Для писателя оно наполняется вполне определенным значением и, становясь синонимом беспорядка, нарушения покоя, как бы вселяется в грохот сражений, в виде крохотных

брамбахеров слышится в звоне стекла, разбитого камешком из мальчишеской рогатки, стуке чернильницы, в некий исторический момент запущенной Мартином Лютером в дьявола. И оно же бесприютно блуждает в тишине внезапно наступившего перемирия, напоминая, однако, о том, что в нашем хрупком, беспокойном, неустойчивом и тревожном мире в любую минуту может начаться очередной большой брамбахер. Этот громкий звук, выражающий шум, взрыв, тревогу, восторг грозы, нападение, удар, в чем-то сродни строчкам Маяковского «Есть еще хорошие буквы: Р, Ш, Щ». В «Кубике» брамбахер существует, на мой взгляд, еще и как некая рабочая гипотеза мастера, как попытка художника поэкспериментировать не только со словом, но и со звуком — громким, тихим, — и хотя без одного или без другого ничего не делается само собой, придать звуку определенную, самостоятельную предметную значимость. Так мощный удар по клавишам, аккорд, предшествует рождению мелодии.

Можно, конечно, сказать, что брамбахер не более, чем абстракция, абсолютно отвлеченное, искусственное понятие, мало что определяющее. Но свойство катаевского таланта таково, что даже отвлеченные и вроде бы умозрительные конструкции обладают у него «эффектом присутствия», в конечном счете непременно облекаясь в реальные, конкретные образы, связанные с материальным миром. Сны и фантазии его лирического героя это всегда сны и фантазии земного человека. Я материален, — любил повторять Валентин Катаев. И он, действительно, никогда не творил ничего из ничего.

Виртуозное катаевское письмо, при внешней «размытости» сюжета, могло внушить мысль, что «Кубик» лишь демонстрация блестящего мастерства, не одушевленного жизненным материалом. Следовательно, и «пробу» в данном случае надо брать на мастерство, а не на содержание. Мы же хотели взять «пробу» на содержание и попытались показать, что «текучесть» сменяющих друг друга эпизодов, не исключая размышления о «загадочном» брамбахере, и составляют прочную основу «Кубика».

«Алмазный мой венец» не миновала участь некоторых других произведений Катаева. По выходе книги критики резко на нее нападали. Сколько упреков обрушилось поначалу на автора «Святого колодца»! Потом страсти постепенно улеглись. Пришла пора спокойного, объективного анализа и толкования. Наталья Крымова, взвесив все критические «за» и «против», писала, что в «Святом ко-

лодце» знакомый, привычный Катаев хотя собственной волей и нарушил сложившийся вокруг него и вполне для всех удобный порядок вещей, безусловно одержал победу. «Святой колодец» надолго стал знаком счастливого и нового начала, указателем многих еще неиспользованных его возможностей». На этом похвалы заканчивались. Статья Крымовой, посвященная только что вышедшей тогда книге Катаева «Алмазный мой венец», была круто озаглавлена «Не святой колодец»<sup>1</sup>. История повторялась. Настала пора «Алмазного венца». Катаев прежний опять теснил Катаева нынешнего. А ведь открытость, раскованность катаевского письма, распахнутость собственного душевного мира, которая давала художнику право столь же свободно судить о виденном и пережитом, так привлекавшая в «Святом колодце», осталась отличительной чертой и «Алмазного венца». В чем же в таком случае дело? В чрезмерной, безудержной раскованности? Пожалуй, можно сказать и так, если суммировать критические замечания.

Ведь едва ли не главный упрек Н. Крымовой (прозвучавший и у других оппонентов романа) сводился к тому, что демонстративная катаевская полемика с «мраморной слизью», столь важная и естественная, часто оборачивалась демонстративно-полемическим изображением друзей молодости. С точки зрения критика, серьезный материал, положенный в основу книги, явственно обнаруживал свое внутреннее несогласие с ее стилем, нежелание поддаваться иронической обработке мовизмом, который в «Алмазном венце» расцвел, разбушевался и, кажется, вырвался из рук многоопытного стилиста.

Так ли это? Многих любителей литературы, которым близки и бесконечно дороги прототипы героев книги, «вольные», «непочтительные» суждения Катаева о талантливых друзьях молодости, людях трудной, драматической судьбы, задевали и оскорбляли. С Катаевым спорили. С Катаевым не соглашались, пренебрегая тем обстоятельством, которым при оценке романа нельзя пренебрегать. В катаевских «книгах памяти» вообще, и в «Алмазном венце» в частности, не следовало искать абсолютного соответствия историческим фактам, между документами и вымыслом проводить знак равенства, а в нарисованных портретах доискиваться дотошной скрупулезности мему-

---

<sup>1</sup> Крымова Н. Не святой колодец.— Дружба народов, 1977, № 9, с. 232.

ариста. Ее там нет. В «книгах памяти» память художника своеобразна, прихотлива. Воспоминания дают лишь первый толчок свободному полету фантазии. И намерение критиков выдать за мемуары художественную прозу, чуть ли не полностью отождествить героев книги с реальными людьми, все приняв за чистую монету, стало источником многих печальных недоразумений, недоумений и предвзятых суждений.

Сам Катаев настойчиво предупреждал, что «Алмазный мой венец» не мемуары. Это обычная проза, к героям которой надо относиться как к литературным героям.

И дело совсем не в выпадении памяти или ее пробегах. Это у Катаева-то с его феноменальной памятью и беспощадной наблюдательностью, с его умением запоминать все, — до мельчайших подробностей! У Юрия Олеши в книге «Ни дня без строчки» есть рассказ, как однажды среди ночи Катаев привел к нему пьяного Есенина и Есенин потрясаясь сильно читал «Черного человека». Есть этот эпизод и в «Алмазном моем венце». Не сравниваем стиль. Сравним факты. Они совпадают. И все же у Катаева нет Олеши, а есть ключик, нет Есенина, есть королевич, потому что Катаеву важно сохранить за собой право на «допуск», дать волю фантазии. Эпизод чтения стихов у ключика, как и вся книга в целом, — «фантазия на тему молодости», художественная проза или, как определила Е. Ф. Книпович, произведение, обладающее чертами мемуарной формы, но написанное в более свободной и раскованной манере, чем это принято в документальной прозе и дозволено мемуаристу, пишущему свою книгу как мемуары<sup>1</sup>.

Короче говоря, в отличие от мемуаров, опирающихся на точные факты, «Алмазный мой венец» принадлежит к особому жанру литературы, по остроумному определению одного старого английского писателя, основанному на фактах «плюс-минус»: какое-то бесспорно известное и какое-то неизвестное. Неизвестное, в которое входят личность самого автора, его фантазии, пристрастия, заблуждения, все им выстраданное и пережитое. Причем личность автора, его субъективные оценки, полемически включаясь в «плюс-минус», «без швов» трансформируя в художественные образы давно минувшие события, неизбежно преобразуют смысл фактов и порой повествуют о человеке больше, чем известно из фактов.

---

<sup>1</sup> Книпович Е. Жизнь и память. М., Советский писатель, 1983, с. 46—59.

В «Алмазном моем венце» — этой ни повести, ни эссе, ни воспоминаниях, ни романе, — Катаев так и не нашел точного жанрового определения своей книги, — писатель, обращаясь к дням молодости, к событиям далекой поры, рисовал людей, которые жили, развивались и мужали «в магнитном поле революции», изменившей всю их жизнь. Вот что главное! Друзей юности, и прежде всего себя самого, он мерил мерой времени. Сурового. Трудного. Что-то оно им жестко недодало, где-то сурово пресекло, от чего-то грубо заставило отказаться, то здесь, то там расставило «ограничители». А в чем-то Катаев и его друзья, быть может, и сами остались у времени в долгу.

Обо всем этом Катаев говорит без обиняков. Его упрекали за то, что образы друзей он часто рисовал с иронией. Да, так. Но не замечали, с какой печалью, болью и горечью тоже. Как умел любоваться и восхищаться ими. И, соединяя «непочтительное с любовью», не опасался того, что его свободное мнение могло сто раз не совпасть с общепринятым, утвердившимся.

Я думаю, поэтические прозвища вполне реальных людей — ключик, королевич, мулат, арлекин, птицелов, кон-армеец, шелкунчик, друг и брат и тот единственный, чье имя в книге всегда пишется с большой буквы — Командор, при всей прозрачности и узнаваемости псевдонимов, быть может, пришлись Катаеву по душе не только как оригинальный прием. Писатель объяснял, что не может «взять грех на душу и назвать их подлинными именами». Лучше всего дам им прозвища, которые буду писать, как обыкновенные слова... Исключение сделаю для одного Командора. Его буду писать с большой буквы, потому что он уже памятник и возвышается над Парижем поэзии Эйфелевой башней, представляющей собой как бы некое заглавное печатное А. Псевдонимы нужны были Катаеву на тот случай, если бы рецензентам, критикам, литературоведам, вопреки настойчивым просьбам автора не считать, ни в коем случае не считать «Алмазный мой венец» мемуарами, все же засела в голову шальная мысль ввести книгу, как мемуарную, в круг литературно-критических источников, уточняя принятые оценки, использовать ее «за» или «против», придирчиво, держа в руках документы, сопоставить с ними катаевский текст.

Впрочем, так все равно и случилось. Катаев не уберется от проверки на документальную точность.

А мог ли, к примеру, сомневался рецензент, несколько дней ночевать у Катаева в Мыльниковом переулке ве-

ликий поэт-будетляпин Велимир Хлебников? Как верить, если такой факт нигде не зафиксирован? Что из того! Поверим на слово Катаеву. Даже если и не был Хлебников в Мыльниковом переулке, «хлебниковские» страницы написаны в книге с той степенью художественной правды, приближающей их к действительности, что прокурорский тон здесь совершенно не к месту.

Да, «Алмазный мой венец» написан не так, как воспоминания о спутниках молодости, когда Катаев, как говорится, выходил «на прямую» и писал мемуары. Несколько страничек, посвященных Илье Ильфу — «Памяти друга», — воспоминания в полном смысле этого слова. Тут были факты без домысла, портрет взыскательного и требовательного к себе мастера с острым, аналитическим взглядом сатирика, навеянный тесной многолетней дружбой Катаева с Ильфом.

На основании собственного скромного опыта могу сказать, что несколько лаконичных, но очень точных страничек катаевских воспоминаний помогли мне в пору работы над монографией об Ильфе и Петрове лучше представить привлекательный образ авторов «Двенадцати стульев», чем иные монографические работы. «Алмазный мой венец», в котором Катаев не позволил себе взять грех на душу и назвать друга (и не только его) по имени, тогда еще не был написан. Но разве домысел в чем-то главном разрушил портрет, ранее нарисованный Катаевым-мемуаристом? Могут возразить, что спутников своей молодости Катаев рисовал порой иронично, насмешливо. Верно. В «Алмазном венце» вымышленные и невымышленные черты, пестрые картины жизни и быта 20-х годов, отношения между людьми не всегда точно отвечали фактам и порой полемически заострились Катаевым. Однако признаем и другое: созданные им образы были близки к оригиналам по самой своей сути.

Как научное пособие по истории литературы, «Алмазный мой венец» навряд ли мог выдержать проверку. А как талантливое и своеобразное произведение художественной прозы, оно расширило и углубило границы нашего художественного познания действительности и навряд ли лучшие страницы книги прорастут в памяти читателей «травой забвенья».

Вот и воспоминания Катаева об Эдуарде Багрицком «Встреча», впервые, кажется, опубликованные в альманахе «Эдуард Багрицкий» (1936), собранном друзьями и соратниками поэта, тоже прежде всего живые автобиогра-

фические заметки о знакомстве, перешедшем летом четырнадцатого года в дружбу двух молодых поэтов, только-только вступающих в жизнь с первыми своими стихами, с полудетскими мечтами и надеждами. Заметки о юношах, живущих в шумном, экзотическом южном городе, который, как всегда у Катаева, описан во всем пиршестве контрастных красок. По форме «Встреча» приближается к рассказу. Но в рассказе главное действующее лицо выступает под собственным именем. И это обязывает. В рассказе «Встреча» Эдуард Багрицкий такой и не совсем такой, как птицелов в «Алмазном венце», где все «чистейшая правда и чистейшая фантазия» (в другом месте Катаев сказал: «Правда, рожденная в таинственных извилинах моего воображения»). В свою очередь, и птицелов не совсем такой, как бездельник Эдуард в одноименной повести 20-х годов, когда, отталкиваясь от биографии молодого Багрицкого, Катаев рисовал характер своего героя с безоглядным молодым озорством. Здесь тоже все реально — и все заново придумано.

Значит, вопрос о мере почтительности или, как было кем-то сказано, «живой непочтительности» автора к друзьям и соратникам молодости и тут давал повод корить (говоря мягко) Катаева за эту непочтительность и ставить ему в вину (в противоположность поклонникам книги), что знания, которые он давал о Багрицком, Бабеле, Булгакове, не возмещали ни нашего незнания, ни многих пробелов в знании каждого из них... А дальше опять знакомые сетования на неуместную насмешливость. Начну объяснение, быть может, не с самого главного, но с того, что многое проясняет. В «Траве забвенья» Катаев говорил, что литература, стихи, созданные гением человека, так же, как лес, море, горы, звезды, люди, восходы и закаты, стали для него составной частью вечной природы. «Почему я не могу пользоваться ею?» Светящиеся краски гениальных поэтов брать как часть вечной природы и вставлять в свою свободную прозу, считая хорошую литературу такой же составной частью окружающего мира, как многие другие прекрасные явления природы.

Как часть вечной природы Катаев вставлял в «Алмазный мой венец» строки друзей-поэтов, высоко поднимавшие их на пьедестале славы и ставящие, по замечанию одного из критиков, на должное, подчиненное место и быт, и анекдот, и забавные слабости, и личные отношения поведователя со своими товарищами по перу, — все то, без чего не могла бы состояться книга Катаева. А стихи, за-



павшие ему в память на всю жизнь, не просто свидетельство восхищения автора «Алмазного венца». Они живут в книге как художественное отражение его, автора, внутреннего мира, — собственных страстей, страданий и надежд, но только выраженных лучше («что пи слово, то находка»), чем он мог бы выразить сам. Стихи — не цитаты. Это как бы частица его собственной души. Чужую поэзию он воспринимает как свою и пропускает через себя по памяти, считая, что так гораздо жизненнее, даже если что-то забылось и одно слово встало взамен другого, чем проверять точность текстов по книгам.

Короче говоря, это стихи, органически вписавшиеся в катаевскую прозу. И, конечно, Катаев с тайным умыслом решил не разбивать стихи на строфы и строчки. Так даже зрительно достигался эффект единого целого. А в общем замысле книги разные строки любимых поэтов, с помощью которых мы лучше, глубже ощущаем их авторов и автора «Алмазного венца», «смешиваясь между собой, превращались в сумбурную, но прекрасную поэму прошедшей молодости». Быть может, эти стихи и есть тот алмазный венец, которым Катаев решил украсить страницы книги, готовясь к встрече со своими друзьями. Во всяком случае стихи Есенина и Багрицкого, Пастернака и Мандельштама, казавшиеся ему прекрасными до слез, он повторяет с таким сердечным жаром, нежностью, восторгом и, я бы сказал, с такой душевной отзывчивостью, как если бы каждую строчку сто раз пропустил через сердце.

И давно ушедшие, безвозвратно исчезнувшие из жизни авторы этих стихов навечно остались в его памяти. «Я обречен никогда не расставаться с ними», — написал Катаев в «Алмазном венце», — с подлинными поэтами и печальными неудачниками, с многими большими и малыми гениями, дарившими его своей дружбой. Не о том ли «Алмазный мой венец»?

А «пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...».

Вот ключик — пока еще, среди громких имен молодого советского искусства, мало кому известный начинающий писатель, впоследствии сделавшийся знаменитым, с устойчивой, раз навсегда сложившейся репутацией талантливого, оригинального художника. Но для Катаева ключик по-прежнему оставался близким человеком — соратником и другом, даже более близким, чем ближайшие соратники молодости — друг и брат. О ключике нельзя было говорить стертыми словами. Рана, нанесенная ключику,

оставляла шрам в душе рассказчика. Он был как бы частицей его самого, не превратившись ни в монумент, ни в святого, ни, упаси боже, в готовый стереотип, в некое неизменное, канонизированное цветное изображение. Автор всегда продолжал о нем думать как о живом человеке, сложном, противоречивом в своей силе и в своих слабостях. И эта любовь, дружба, возросшее с годами восхищение талантом ключика давали ему право говорить о ключике прямо, без обиняков — о том и о другом, — о силе и слабости, об отношении друг к другу, не всегда одинаково ровном, но в формуле «плюс — минус», которую на этот раз мы примем буквально, как арифметический знак, плюс всегда первенствовал: таким Катаев знал ключика, видел, представлял.

Однако о портрете ключика у нас еще будет случай поговорить подробнее.

«Бронзы многопудье» и «мраморная слизь», которую понесли к «решеткам памяти» тех, кого Катаев избрал прототипами «Алмазного венца», сделали почти неизбежной внутреннюю полемику, возбудили желание воскресить на страницах книги живых людей с их страстями и пристрастиями, заставить вновь зазвучать навек умолкшие голоса. Выбор красок, их распределение, естественно, сыграли не последнюю роль. Именно выбор. В «Алмазном венце» Катаев справедливо писал, что душа поэзии это выбор.

Но, выбирая, не подбрасывал ли Катаев аргументы своим будущим критикам? Не проигрывал ли в споре? Мне кажется, он не задумывался о том, что может кого-то «оцарапать». Доверял, когда писал, собственному художественному чутью. Во всяком случае, не осторожничал заранее, не взвешивал, не рассчитывал, не вычислял... Дружески встретившись в Ленинграде с штабс-капитаном, подвергнутому в то время грубой разносной критике и опале, автор заметил — так ему показалось, — что штабс-капитан ищет для себя утешения в том, что опала окружила его имя еще большим ореолом славы и популярности, хочет найти этому подтверждение.

Так оно было или не так? Действительно угаданная, увиденная в глубине смятенной души штабс-капитана потребность в этом обрести некое удовлетворение? И одновременно не покидающее его чувство горькой иронии. Или то был свободный полет авторской фантазии? А может быть, говоря о том, что самим рассказчиком близко было принято к сердцу и пережито, все-таки улыбнуть-

ся над грешной человеческой слабостью? Трудно сейчас сказать, какими соображениями руководствовался писатель. Но в любом случае он тут «подставлялся» суровым критикам, определенно проигрывал в их глазах: опять ирония, лукавство! Несколько шуточных фраз по поводу такой вот слабости штабс-капитана, — если она и была, — не лучше ли было оставить в архиве, среди черновых заметок и не переносить в перебеленный текст? Катаев перенес. «Вот каким обыкновенным и незабываемым, — написал он, — возник в моей памяти образ штабс-капитана».

А гонения на мулата и позорные попытки вычеркнуть его из советской литературы! Автор «Алмазного венца» пишет, что в ту пору мулат играл для себя какую-то роль, — быть может, великого изгнанника, — когда перед своей дачей вскапывал на картофельном поле суглинистую почву, как бы желая показать, что добывает хлеб насущный трудами рук своих, хотя материальных лишений не испытывал. И опять-таки подобные догадки кажутся неуместными в книге, где столько достойных, восхищенных эпитетов нашлось для мулата и так бережно, с таким глубоким пониманием «строчечной сути» цитируются стихи поэта.

Вспомним и эти слова. По своей пронзительной силе они стоят многих пространных восхвалений, всего несколько строчек из «Алмазного венца»: в парке Монсо перед взором автора предстает фигура мулата, отрешенного от всех дел, постаревшего, издали похожего на стручок черного перца. «Но чем ближе к нему подходили, тем он все более светлел, прояснялся, пока не стало очевидно, что он сделан из самого лучшего галактического вещества, под неведомой тяжестью которого прогибается земля».

И еще раз подробнее о ключике. Смолоду они работали с рассказчиком рядом, вместе мерзли и голодали, вместе сочиняли плакаты и лозунги, славившие революцию, которук считали своим божеством, и еще не просохшие от красок листы вместе развозили по всему городу на извозчиках. Но, при всей привязанности друг к другу, их отношения (и это не противоречит сказанному выше) могли переходить в дружбу-вражду, в дружбу-соперничество, когда восхищение от написанного одним сменялось завистью другого, а зависть — снова восхищением. Это было желание померяться силами, непрестанное соревнование двух художников.

Впоследствии мне доводилось слышать от Валентина

Петровича, что своей «новой» прозой он во многом обязан Олеше. Эту фразу он повторял. И не раз. В рецензии на книгу «Ни дня без строчки» Катаев особо подчеркнул, что процесс возникновения и построения художественного образа, который всегда происходит втайне, в самых глубинах сознания, Олеша сумел на глазах у всех сделать предметом искусства, самым его содержанием. Такого до Олеша, кажется, еще не делал никто. Это его открытие. «Олеша как бы воспроизводит самый ход своего художественного мышления. Читатель видит суть рождения литературного шедевра».

В «Алмазном венце» Катаев набросал несколько выразительных портретов ключика, начиная с того, самого первого, когда в салоне самолета через окно иллюминатора, напоминающего прописное О, начальную букву фамилии ключика, в глубине бесконечной колодезной пропасти, через разрывы облаков, он увидел клочки земли, похожие на футбольное поле и на поле ключика — маленького, коренастого, в серой форменной куртке Рихельевской гимназии, без пояса и в брюках по колено. Потный, вдохновенный и косо летящий, как яхта на крутом повороте, он старым, плохо зашнурованным ботинком забил мяч в ворота противника и, продолжая по инерции мчаться вперед, победоносно смотрел на зрителей, кричал на всю площадку и хлопал в ладоши самому себе:

— Браво, я!

Они больше не повторяются в книге, эти слова. Но, мне кажется, Катаев признавал за ключиком право их произнести, когда под псевдонимом Зубило тот блистательно работал в «Гудке», когда появились повесть «Зависть» и роман-сказка «Три толстяка», когда медленно, фраза за фразой накапливалась книжка «Ни дня без строчки».

Вообще, в компании молодых литераторов, — и Катаев не раз это подчеркивает, — ключик уже выделялся своим оригинальным мышлением и невероятными метафорами, хотя похвалу и признание у шумной, веселой и язвительной «гудковской» братии не так-то просто удавалось заработать. Все были ироничны и не терпели высокопарных слов. Даже во имя дружбы никому не давали спуска. Оценивали без пощады. К тому же к своим оценкам недавние одесситы друг, брат, ключик охотно припускали обидные, нарочито «жлобские» черноморские выражения. Тут, в атмосфере веселых шуток и завиральных фантастических идей, начинался классический роман «Двенадцать стульев». Как известно, его идею подал Катаев и на первых по-

рах соби́рался стать одним из его соавторов. А потом в духе атмосферы шуток, игры потребовал от своих вольноотпущенных негров — друга и брата — выкуп за подсказанную им идею романа... золотой портсигар.

Вспоминаю эту историю не только потому, что она рассказана в «Алмазном венце», но и потому, что критики без тени юмора, всерьез выговаривали Катаеву за меркантильность. «Что взял Пушкин с Гоголя, отдав ему сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ?» Оказывается, ничего не взял». А вот Катаев взял, да еще обиделся, что вместо мужского портсигара получил женский. Однако шутка есть шутка и ее надо было разыграть до конца:

«— Эти жмоты поскупились на мужской.

А братишка, на правах близкого родственника, не без юмора ответил:

— Лопай, что дают.

На этом наши деловые отношения закончились, и мы отправились обмыть женский портсигар в «Метрополе».

«Через столетия в бумажной раме возьми строку и время верни...», — писал Маяковский в стихотворении «Разговор с фининспектором о поэзии». Маленький анекдот, связанный с биографией романа «Двенадцать стульев», можно было бы, наверное, предать забвению, если бы, воскреснув, он не приблизил к нам и смеющиеся лица трех молодых талантливых литераторов («Ох, какими же отчаянными остряками мы тогда были»), любящих смех, шутку, веселый розыгрыш, а в то же время умеющих много и всерьез трудиться. И не подумайте, пожалуйста, предупреждал читателей своей книги Катаев, что я описывал оторванных от жизни и революции бездельников. В популярной, массовой газете железнодорожников «Гудок» приходилось работать много и серьезно.

Вспоминая друзей молодости, погружаясь в 20-е годы, ставя себя на рельсы 20-х годов, Катаев стремился воспроизвести не себя, а время, и, придерживаясь однажды выработанного им закона, писал всех своих персонажей — знаменитых и безвестных — в пространстве некоего большого исторического полотна, быть может, еще не осмыслив до конца сущность происходящих событий.

Москва, ее улицы, переулки, тупички, ее площади, сады и парки заполнили его воображение в «Алмазном моем венце». Москву он описал с таким же душевным, поэтическим жаром, как Одессу, синеву ее моря, зелень ее листья, город, где начиналась его литературная судьба. В «Алмазном моем венце» Москва стала для Катаева как

бы историческим ориентиром времени. Сперва Москва той поры, которую он застал, приехав в столицу с юга, после недавно пережитых боев гражданской войны. Затем он запомнил меняющийся облик московских улиц, переулков, домов, площадей как знак материального изменения мира, обозначающего в книге движение жизни.

Что-то сносится, что-то перестраивается или воздвигается вместо старого, иногда удачно, иногда не очень, иногда совсем без всякого смысла. Приходит тягостная эпоха перестановки и передвижки памятников. На том месте, где некогда стоял нежно-сиреневого цвета Страстной монастырь, у стен которого королевич однажды читал друзьям стихи, теперь, в образовавшейся пустоте, автору долго еще мерещится отсвет бледно-сиреновой окраски. А в другом конце города все еще жарко блестят на солнце золотые купола тоже уже не существующего храма Христа Спасителя, на гранитных ступенях которого сидел рассказчик, обнимая за плечи синеглазку.

Из городского пейзажа — а его топографию он достоверно и ясно представлял себе до мельчайших мелочей, в цвете, в красках — стали выпадать целые кварталы, постепенно заполняясь новым архитектурным содержанием. Чудо великого разрушения и созидания. «Москва Онегинская превращалась в Москву Командора». И параллельно с меняющейся картиной онегинской Москвы, с происходящими вокруг переменами менялись из года в год судьбы города, происходили перемены в творческой жизни, в личной, в быту.

Как-то я спросил Валентина Петровича, не добавилось ли к «Алмазному венцу» что-нибудь от более позднего времени — от дней сегодняшних? Катаев отрицательно качнул головой. И все-таки — добавилось! К сегодняшнему взгляду в прошлое добавилась ностальгическая нотка — об ушедшей молодости, об исчезнувших вместе с ней улицах и переулках старой Москвы, а теперь уже и тех, по которым любил ходить Командор и где еще до сих пор, кажется, слышатся его широкие, гулкие шаги, печаль по отсутствующему на старом месте в начале Тверского бульвара памятнику Пушкину, который теперь помнят на прежнем законном месте только старые москвичи.

В пору своей молодости герои книги ко всему этому относились проще. Ведь в первые годы революции они все были отъявленными нигилистами и, одержимые духом великих перемен в большом и в малом, решительно отвергали все, что имело хоть какую-нибудь связь с дореволюци-

онным миром, готовясь беспрерывно «колебать мировые струны» (как любил выражаться ключик), т. е. отвергать и свергать, не считаясь ни с какими общепризнанными авторитетами. Тем более, что это была эпоха Великого Поиска. «Все несло на себе печать новизны. Новый кинематограф. Новый театр. Новая поэзия. Новая проза. Новая живопись».

И здесь мы подходим к сверхзадаче книги. Почему Катаев опять возвратился к прошлому? Вслед за «Травой забвенья» стал писать еще одну «книгу памяти». Снова заговорил о Маяковском — Командоре. Чем это было продиктовано? Неодолимым желанием вернуться к поре первых литературных дебютов? Вновь пройти по знакомым московским адресам, мимо домов, которые давно исчезли, но помнились лучше тех безликих, новых, что выросли на месте старых? «Эффект присутствия»? Да, наверное, Мыльников переулок, — магия старых переназванных улиц, с которыми столько связано в жизни. Отсвет бледно-сиреневой окраски несуществующего Страстного монастыря, — и это тоже не забывается. Но главное — друзья молодости. Первые годы революции, которую они безоговорочно принимали и вращались в ее магнитном поле.

Извечное стремление Катаева писать жизнь на историческом переломе, брать время всегда в остроконфликтных ситуациях проявилось и в «Алмазном моем венце». То были годы, когда вокруг Советской страны бушевали политические страсти. Буржуазный мир, писал Катаев, еще не мог смириться с победой Октябрьской революции. Волны ненависти катились на нее с Запада. Советская власть мужала, но ей все еще предстояло преодолеть множество препятствий. И молодые литераторы, отчасти уже знакомые читателям «Травы забвенья», но только на несколько лет повзрослевшие, как и тогда в Одессе, в меру своих сил, старались помогать своим словом становлению новой жизни. Они были в курсе всех событий. Все видели, обо всем знали. Писали международные фельетоны, высмеивали ненавистное им обывательское, нэпманское житье-бытье. Все его несообразности синеглазый заклеил словечком «гофманиада», которое сразу вошло в оборот: «игорные дома и рулетка в Москве, — прямо какая-то «гофманиада», «Растратчики» — одна сплошная гофманиада»...

Днем, вечером, до глубокой ночи, потрудившись над газетной полосой, они сочиняли первые свои повести и романы. И если написанное умирало, едва успев родиться,

не очень огорчались. Значит, еще не пришло время, может быть, еще не созрели для славы. Они не скупились в отношениях друг с другом на талантливые импровизации, веселые выходы, ссорились, мирились, снова ссорились, случалось, даже дрались, переживали первые любовные увлечения. До рассвета взахлеб читали. Читали друг другу стихи и прозу.

Они были одержимы духом революции. Но многое, пожалуй, излишне идеализировали, не подозревая в полной мере, какие суровые испытания ожидают каждого из них впереди. Им просто казалось, что они уже шагнули в такой мир (а в действительности — ого! — какой еще далекий), где нет предела всеобщему, вечному счастью. «Мы были ближе к Фурье, чем к Марксу», — писал Катаев. Всей душой они приняли революцию, но им еще предстояло пережить процесс медленного, мучительно трудного формирования гражданского сознания, а иным из них — и трагической конфронтации с властью в годы культа.

В делах литературных Катаев, пожалуй, быстрее других «гудковцев» смог оторваться от ежедневной газетной поденки. После «Растратчиков» легко, быстро, без душевных мучений был написан водевиль «Квадратура круга», столь же легко и быстро принесший успех, известность, достаток. К друзьям катаевской молодости признание знаменитых книг пришло поздно, слишком поздно, если не посмертно.

Еще раз вернемся к критикам «Алмазного венца». Допустим, — говорят они, — что книга Катаева не мемуары, хотя все ее псевдонимы так прозрачны, все персонажи так узнаваемы. Но и в этом случае вправе ли был автор «Алмазного венца», надолго переживший друзей юности, «избалованный достатком, увидевший своими глазами то, что его друзьям и не снилось — дороги Брабанта, Фландрии, Уэльса, Нормандии...», так легко, шутливо, чуть ли не с беззаботностью вспоминать прошлое да к тому же не самое главное и существенное в нем?! Возможно, от Катаева ждали Реквием по ушедшим. Но старый Мастер выбрал другую форму. Катаев вспомнил счастливую пору своей жизни, когда он сам и его друзья были молоды. Судьба еще не развела их в разные стороны. Они были вместе, и каждому в глубине души верилось, что успех и признание уже не за горами.

Пройдут годы. Застрелится Командор, тот, кто для многих молодых и впрямь был как заглавная буква алфавита А, началом всех начал. Запрет в стол «Мастера и Марга-



риту» синеглазый, умолкнет ключик, отправится в ссылку щелкунчик, погибнет в тюрьме друг московской литературной братии, талантливый переводчик Валентин Стенич, и у Катаева достанет мужества вместе с Михаилом Зощенко заступиться за него, ходатайствовать о помиловании. Они не знали еще, что хлопочут о человеке, которого уже не было в живых<sup>1</sup>. Добавим, что позднее Катаев был в числе тех, кто активно добивался восстановления доброго имени Бабеля. Но навряд ли он знал, что во времена ежовщины — бериевщины его имя было внесено в списки подпольной группы писателей-террористов-троцкистов, в которой числился и Бабель<sup>2</sup>.

И хотя уже в двадцатые годы синеглазый называл все странности, нелепости и дикие несуразности окружающей жизни настоящей гофманиадой, настоящая-то была еще впереди! Про одного персонажа «Алмазного венца» Катаев написал: «Несмотря на его вечную иронию и даже цинизм, у него делалось такое пророческое выражение лица, что мне становилось страшно за его судьбу». Но пока предчувствия, сомнения, смутные страхи перекрывались верой в свои возможности, жаждой творчества. А неудачи, их постигавшие? В молодости неудачи легче переносятся.

Таков или примерно таков глубинный, внутренний подтекст сложной, далеко не однозначной, противоречивой и цельной книги. Не всем субъективность катаевских оценок пришлась по душе. Но многое, очень многое не могло не вызвать восхищение. Печальной книги? Да, печальной! И в то же время веселой, счастливой, молодой. О чем мы уже сказали.

Не берусь судить, какую роль в сложной структуре «Алмазного венца» сыграл мовизм. Вольная, непринужденная манера повествования, то шутивого, то драматического, с непредсказуемыми, даже без шатких ступенек переходами от эпизода к эпизоду могла бы сойти за свободную импровизацию, подсказанную мовизмом, если бы не знать, что эта импровизационность стала итогом напряженной внутренней работы. Каждая фраза проверялась на слух, каждая черточка портрета обретала необычную, запоминающуюся и оригинальную индивидуальность: щелкунчик, горделиво закинувший вверх «свою неболь-

---

<sup>1</sup> См.: Даугава, 1988, № 3, с. 116.

<sup>2</sup> См.: Ваксберг А. Процессы.— Литературная газета, 1988, 4 мая.

шую верблюжьей головку»; ключик с его широким лбом и глубоко сидящими глазами, на всю жизнь оставшийся в памяти автора слоненком, слоником; колченогий с наголо обритой головой хунхуза, в громадной, лохматой папахе, похожей на черную хризантему; красавица из ресторана, вначале неприступная и холодная, как мрамор, потом, нечаянно напившись, упавшая в бассейн. И вот уже ее волокут под руки к выходу, а шлейф крепдешинового платья оставляет на паркете след, как от мокрого веника.

Вновь и вновь напоминая, что это его сочинение не имеет ни определенной формы, ни хронологической структуры, Катаев вводит в «Алмазный венец» автобиографические новеллы, мысли о творчестве, путевые картины. В зарубежных университетах, поднявшись на кафедру, он рассказывает в аудиториях, переполненных студентами-славистами, о своих знаменитых друзьях. «Леди и гамильтоны» — как бы пародируя самого себя, обращается он к слушателям (так обратился к собравшимся один футбольный тренер, будучи введенным в заблуждение нашумевшей картиной «Леди Гамильтон»), но даже шутка не смягчает горечи этой сцены.

Необратимое время, власть которого Катаев никогда не хотел признать над собой, разлучило его с друзьями молодости, все они рано ушли туда, откуда нет возврата... нет возврата. И его оно превратило в старика. Озирая потухшим взглядом незнакомую аудиторию, он с неистребимым черноморским акцентом говорит о своем лучшем друге ключике, с такой любовью ко всему существу, ничего не желая отдавать, ничего не желая уступить неумолимому времени, — ни прошлое, ни настоящее, которое дарит ему минуты восторга и счастья... А потом, как бы опомнившись, обрывает свою лекцию словами, которые хочется здесь привести. Они сохранили все живое тепло человеческого голоса, и печаль, и радость: «Извините. Я устал. Позвольте мне на этом закончить сегодняшнюю лекцию. Дайте мне воды, у меня пересохло в горле. Спасибо, синьора, как вы хороши в своем нарядном платье. Вы похожи на «Весну» Сандро Боттичелли. Извините, что я выражаюсь в стиле ключика. И вам так идут эти оранжевые цветы, которые вы держите в руках. Как? Эти цветы мне? О, спасибо! Грацио! Право, я этого не заслуживаю. Отпишем мой успех за счет моего друга ключика. До скорой встречи. До свидания. Ариведерчи. Чао».

Я назвал «Алмазный мой венец» молодой книгой, — ве-

селой, колючей и, если угодно, даже озорной. Все в ней есть. Но и пронизывающую ее щемящую грусть мы ощущаем с самых первых строк, когда автор отправляется в погоню за вечной весной, своеобразным символом вечной молодости, куда-то туда, где остались его нестареющие друзья.

«Лето умирает,— говорит Катаев в середине «Алмазного венца».— Осень умирает. Зима — сама смерть. А весна остается. Она живет в недрах вечно изменяющейся материи, только меняя свои формы». Живет в памяти, в прихотливой игре воображения, в самой жизни. Отправляясь в погоню за вечной весной, автор «Алмазного венца» как бы продолжает свой извечный спор с временем. Пусть снова вернется былое во всей своей нетленности. Живописные путевые картины проходят перед глазами. Он странствует из страны в страну, но всюду его преследуют неудачи. Там, где, согласно учебникам, весна является в начале февраля, его встречают голые, черные деревья,— зима, от которой он бежал,— и дует разрушающий память холодный, ледяной ветер, пока, наконец, в Париже, перед решительным свиданием, как взрыв всеобщего цветения, наступает весна и он чувствует себя как бы вырвавшимся из ледяных пещер памяти.

Реальный образ и одновременно сложная поэтическая метафора, которая проходит через жизнь, через книгу, можно даже сказать шире,— через многие книги. Разве Катаев и раньше не вступал в спор с временем, не делал его обратимым, возвращаясь в страну вечной весны и тогда, когда писал «Белеет парус одинокий», «Хуторок в степи», «Волшебный рог Оберона», и когда «на разрыв аорты» писал «Святой колодец» и «Алмазный мой венец»,— разве там, за окнами, не сиял сад его души?

Автору «Алмазного моего венца» было уже под восемьдесят. Но он не захотел называть новую свою книгу так, как собирался назвать Юрий Олеша: «Ни дня без строчки» — «Прощание с жизнью». Одно из первоначальных названий «Алмазного венца» было «Вечная весна». И не потому, что впереди были еще «Юношеский роман», «Спящий», «Сухой лиман» и множество нереализованных творческих планов. Главное, наверное, заключалось в том, что Катаев не считал себя побежденным временем, свою творческую жизнь завершённой. Поиск вечной весны продолжался. Да она всегда была и в нем самом.

Теперь, когда последним из друзей молодости он ушел вслед за ними туда, откуда нет возврата, незначительными

кажутся упреки критиков автору, что где-то, когда-то возле него кого-то не было: не стоял рядом, не сидел. Бог с ним. Все может быть. И впрямь не сидел. Но было счастье жить рядом,— этого не отнимешь,— дружить, творить, написать единственную в своем роде книгу об удивительном времени, последним живым свидетелем которого он, Катаев, остался,— пристрастную, не охлажденную прошедшими десятилетиями — о поэзии, молодости, о друзьях прошедшей жизни, о спорах и расхождениях с ними, с самим собой, книгу порой несправедливую, субъективную, но свободную от сладкой, умилительной иконописи.

А в романтическом парижском парке Монсо, который в весеннем Париже становится для рассказчика олицетворением вечной весны и тишины, он находит, вновь побеждая время, изваяния друзей юных лет — ключика, щелкунчика, синеглазого, королевича, Командора, напоминающие ему о поэзии, молодости, минувшей жизни. Другим посетителям парка, кроме автора «Алмазного моего венца», невидимые, они расставлены в виде статуй без пьедесталов прямо на земле, на газонах. Ни бронзы многопудье, ни мраморная слизь для их славы не нужны. Они сотворены сумасшедшим скульптором Брунsvиком из самого драгоценного околозвездного космического вещества, «белее белого, тяжелее тяжелого, невесомей невесомого, земного на неземном» вещества.

А теперь, наверное, старый безумный ваятель Брунsvик поставил в парке вечной весны, славы и тишины изваяние автору «Алмазного моего венца». Сделанный из того же сияющего, несказанной белизны, околозвездного, не отбрасывающего теней, космического вещества, он расположился среди красных роз и цветущих каштанов с загадочной, веселой и печальной улыбкой человека, погнавшегося за вечной весной. А подле его ног, разложив прямо на земле мешочки с тяжелыми битками, Петя Бачей азартно режется с Гавриком в ушки. И чуть поодаль возле декоративных ваз дачной баллюстрады стоит девочка с темно-оливковым лицом, с узкими глазами, в старой голландке, в короткой юбочке, по-видимому, перешитой из каких-то домашних лохмотьев. Точь-в-точь, как в «Траве забвенья», униженная своей явной бедностью и вместе с тем злая, независимо гордая, как маленькая голодная царица. Трагическая героиня какого-то подлинного, а не выдуманного, назревающего, но так и ненаписанного романа... Девушка из совпартшколы.

Прямое и обратное движение времени — то из будущего в прошлое, то постоянно перекрещиваясь, из прошлого в будущее — не раз подсказывало «новому» Катаеву содержание, ритм, структуру произведений последних лет. Прежде всего, своеобразной его тетралогии — «Святой колодец», «Трава забвенья», «Алмазный мой венец», «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона». Если в тетралогии «Волны Черного моря» все связывали воедино судьбы Пети и Гаврика, оказавшихся в эпицентре важных исторических событий, то прихотливое движение «книг памяти» (представляющихся мне некоей тетралогией) объединяет лирическое «я» автора. Английский писатель Эдуард Морган Фостер в книге «Аспекты романа» заметил, что в романе часы должны идти всегда, но иным писателям это может быть не по вкусу. Стремясь преодолеть тиранию времени, они могут вовсе спрятать часы или, как Лоренс Стерн в «Тристраме Шенди», перевернуть вверх дном; прием, которым охотно пользовался Катаев. В «книгах памяти» он часто снимал часы с руки и прятал в карман, заставляя своих героев странным образом, одновременно становиться детьми и взрослыми, находиться на фронтах первой мировой и гражданской войн. И,— чудо совместимости! — оставаясь на даче в Переделкино, присутствовать на приеме в американском городе Хьюстоне.

Необычно движется время в книге «Разбитая жизнь» (1972), с ее замедленным погружением в глубины душевной жизни человека к самым ее истокам. Хронологически «Разбитая жизнь» была написана между «Травой забвенья» и «Алмазным венцом». По сути она может считаться первой или последней частью тетралогии, все предваряя или, может быть, все завершая.

Однако в нашей критике четыре катаевские «книги памяти» до сих пор не рассматривали как своеобразную тетралогию, не связывали воедино, хотя каждая, в отдельности, по мере появления, сопровождалась ожесточенными баталиями. Не связывали, быть может, по той причине, что движение совершалось в обратном порядке: от поры старости в «Святом колодце» к поре детства в «Разбитой жизни». Помню, что на юбилейной выставке в Одесском литературном музее, приуроченной к 90-летию со дня рождения Катаева, решили этот порядок изменить. Осмотр экспозиции начинался с «Разбитой жизни». Юный лирический герой непосредственно подводил к лирическому

герою взрослому. Под большой выпуклой линзой стояла старинная фотооткрытка — память детства, знаменитая одесская лестница, а увеличивающее стекло как бы символизировало чудесный дар художника все, к чему бы он ни обратился, — укрупнять, увеличивать, вплотную приближать к нашим глазам. И, переходя из зала в зал, от экспоната к экспонату, мы воочию убеждались, что многие впечатления раннего детства писатель сохранил на всю жизнь. Видоизменяясь, укрупняясь, приобретая в его творчестве характер обобщения, они в то же время сохраняли всю первоначальную свежесть, яркость, конкретность.

В завязке, если только можно говорить о завязке «Разбитой жизни», состоящей почти из трехсот историй, у каждой есть свой сюжет, своя завязка и развязка, — так вот, в завязке книги, а говоря осторожнее, на первых ее страницах автор следует классической традиции посвящений книг о детстве. Обращаясь к своей внучке, он обещает ей рассказать не по порядку, а как придется, про одного маленького мальчика «с круглым простодушным лицом, узкими глазками, одетого, как девочка, в платьице...» И что самое удивительное, «этот мальчик был не кто иной, как я сам, твой старый-престарый дедушка».

Впрочем, в традиционном обращении дедушки к внучке содержалась отнюдь не традиционная мысль — «писать без порядка, как вспомнится». Она давно занимала «нового» Катаева и была ему подсказана дневниковой записью Льва Толстого, его советом самому себе писать без порядка, а как придется, как вспомнится. Писать, не боясь нарушить принцип хронологической последовательности. Однажды, на страницах журнала «Вопросы литературы», Валентин Катаев, касаясь планов, тогда еще незавершенной книги о детстве, говорил, что в одном рассказе он пишет о двенадцатилетнем мальчике, в соседнем — о трехлетнем ребенке. «И все это — я. Я вспоминаю — и воспоминание строит повествование».

Однако время разбило воспоминания, лишило их связи и последовательности, поэтому строить приходилось вразброд, вразбивку. Отсюда — и название «Разбитая жизнь». Разбитая не в смысле неудавшаяся, потерянная, несостоявшаяся. Нет, разбитая «физически на куски», но сохраняющая массу подробностей, неистребимых никакими силами. Что запомнилось? Например, золоченые орехи на елке и как дети их золотили. Мелочь, деталь! А ведь описание золочения ореха ожило, засветилось, потому что об-

разно передает восторг ребенка, который впервые почувствовал себя творцом, художником, особенно в то мгновение, когда орех, наконец, засиял, как церковные купола, и детям осталось только повесить его на елку, «просовывая руку в колючую мгlistую чашу, опьяняющую ни с чем не сравнимым, острым запахом мерзлой хвои».

Но «Золоченый орех», «Музыка», «Монетка», «Живопись», «Звезды в форточке», «Рыбий жир», «Французская борьба», «Японец», «Неудачное катание на осле», многие другие слова и фразы, которыми обозначены разные эпизоды книги, — это не названия глав, а поступающие по ассоциативным каналам из далекого детства сигналы, они фиксируются художником, приводят в действие механизм памяти, дают ей толчок («Павловская сигнальная система, превращенная в беллетристику», — говорил Катаев).

И вот уже все вокруг оживает. Тема золочения орехов обрастает красочными подробностями, открывается для нас новыми грапиями. Оказывается, тонкий, почти невесомый листок сусального золота, которым покрывали орехи на елку, можно было поддержать на весу — и тогда он издавал почти неслышный металлический звук. А если бы можно было этот звук увеличить в несколько тысяч раз (брамбахер?), он, несомненно, загрохотал бы как лист кровельного железа, уподобился бы грохоту грома за кулисами театра. Появляется фигура машиниста сцены, он трясет лист кровельного железа, подвешенный к колосникам, и зрители слышат раскаты грома, видят в окнах декораций вспышки молний. Артист с приклеенной бородкой поет изо всех сил арию герцога. И все эти изображения, как бы накладывая одно на другое, Катаев возвращает к первоначальному впечатлению: «А все вместе — и гром, и молнии, и музыка, и дневной спектакль — каким-то образом, так же как и золотой орех, было составной частью рождества».

Похожий на голос цапли, пронзительный и в то же время по-детски нежный крик японки, восклицавшей в типипе замершего цирка перед исполнением главного номера:

— Лаз! Два! Тли! —

Тоже не загдох, через десятилетия не перестал звучать в ушах, и, гуляя по Переделкину, Катаев часто слышал крик японской цапли — цапли Хокусая: Лаз! Два! Тли!

А пришедший извне сигнал: «Неудачное катание на осле» связывался с давлеей мальчишеской обпдой. Наблю-

дая катание детей на ослике и медленно погружаясь в глубины времени, автор с необычной остротой пережил давнее ребяческое желание покататься на осле, не осуществившееся много лет назад из-за суровой непреклонности отца, принципиально не пожелавшего дать пятак сыну-двоечнику. И это наивное детское чувство, заново испытанное взрослым человеком, совмещало в большом и малом юмор, лирику и вдруг вспыхнувшую через десятилетия досаду. Все имеет свою предысторию. И все, как кубики в детской игре — и «Золоченый орех», и «Японец», и «Прогулка на осле», вместе с целой россыпью других кубиков, участвует в постепенном складывании, собирании по частицам картины разбитой жизни.

Заговорив о «разбитой» прихотливой структуре катаевской повести, нужно расшифровать и другое ее название — «Волшебный рог Оберона» — оно по заглавию копеечной лубочной книжки, первой книжки, самостоятельно прочитанной когда-то маленьким мальчиком Валей.

Сам Катаев считал, что рыцарь с обложки книги, трубящий в охотничий рог, что слова «Волшебный рог Оберона», быть может, разбудили в нем поэта. А пробуждение в ребенке поэтического чувства, прикосновение к искусству, пока еще неясно осознанное желание побыть с прекрасным наедине и есть, по-видимому, сквозная, внутренняя тема катаевской книги, связывающая вместе (как бы причудливо, на первый, поверхностный взгляд, ни складывалось повествование) десятки разрозненных новелл, вносящая в беспорядочное порядке. Чудесный охотничий рог Оберона трубит сбор, его медный, раскатистый голос собирает, зовет, вызывает из прошлого людей и события, помогает оживить поэтические воспоминания детства. А иногда — и дополнить своей фантазией полузабытое, отлично найденную деталь заставить «работать» на сюжет, заострить его. В самый решающий момент велогонок знаменитый спортсмен и первый русский авиатор Сергей Уточкин, прервав гонку, покидает трек, чтобы наказать мальчишку, сверху крикнувшего ему «рыжий». Было ли так на самом деле? Через несколько страниц Катаев извинится перед читателями, пояснив, что было не совсем так. Все произошло уже после финиша, когда Уточкин пришел первым и сделал круг почета. «Но я поддался искушению драматизировать свой рассказ и отказался от истины».

В «книгах памяти», которые ведь не были мемуарами, Катаев часто что-то менял, что-то дописывал, но такое,



что было близко к истине, что, по его убеждению, могло бы случиться. Уточкин, всегда неожиданный и непредсказуемый в своих поступках, мог остановить гонки и сразу же наказать непочтительного сорвапца — мальчишку. А для Катаева вольный и заманчивый полет фантазии, не отрывающийся, однако, от реальности, стал одной из составных частиц художественного мышления. В «Разбитой жизни...» он сам записал полушутливый афоризм: «Чаще всего человек говорит правду, когда фантазирует, и больше всего врёт, когда старается быть правдивым».

Вероятно, при чтении «Разбитой жизни...» читатели сразу успели заметить, что книга переносит нас в те далекие времена, которые Валентин Катаев однажды описал в повести «Белеет парус одинокий». Более того, мы как бы заново знакомимся здесь с героями «Паруса...», встречаем папу — учителя Петра Васильевича в пенсне, в черной фетровой шляпе, с бородкой, делающей папу похожим на Чехова, встречаем тетю Татьяну Васильевну, гимназиста Валю и его маленького братишку Женьку с коричневыми невинными глазками и застаем еще в живых милую, нарядную, заботливую, теплую Маму, которой не было в «Парусе...» Одним словом, все семейство Бачей в сборе и отныне ему возвращается собственная фамилия: Катаевы.

Сколько схожего, но и несхожего тоже. Прежде всего нет Гаврика. Он был и остался душой «Паруса...». А в «Разбитой жизни...» с ее простыми, непридуманными сюжетами — их Катаев предпочел на этот раз хорошо придуманным и лихо закрученным — среди других невымышленных персонажей есть Мишка Галий или просто Галик, тот самый мальчик одесских улиц, «с зоркими прищуренными глазами шкипера», от которого Гаврик мог унаследовать цепкую черноморскую походочку, храбрость, смекалку, ловкость, уверенность, что справиться с любой трудностью — плевое дело, если только с самого начала взяться за него с умом. Не будем, однако, искать у Галика черты маленького русского Гавроша-Гаврика и корить автора за то, что он не придал их персонажу «Волшебного рога Оберона».

Порадуемся вечной магии искусства, счастливому дару художника преображать, укрупнять, обобщать черты, подмеченные в людях, возвышать до типического, характерного нарисованные им портреты. И в «Парусе...» одного из товарищей своих детских игр Мишку Галия — сделать известным под именем Гаврика Черноиваненко. Но «Вол-

шебный рог Оберона» — другая книга, с другим внутренним заданием, чем «Парус...».

Правы были, наверное, критики, назвавшие «Траву забвенья» мемуарным романом, обращенным «вовнутрь».

Сказанное можно отнести и к «Волшебному рогу Оберона».

Мемуарный роман, обращенный вовнутрь детской души, — целая энциклопедия душевной жизни ребенка, начиная с едва уловимых, едва приметных движений, когда все предстоит пережить впервые. Первую детскую любовь и душевные муки, с этим связанные. Первое посещение театра и испытанные на детском утреннике волнения и волшебные восторги. Уже упоминавшееся золочение орехов на елку. Деньги, деньги, о которых столько раз говорилось в «Кубике». Ничего не поделаешь. Такова жизнь. Мальчику Вале иногда они нужны были позарез, не меньше, чем мальчику Пчелкину в «Кубике». Отношение к маме, к папе, к тетечке, к маленькому братику. Детское отношение к смерти... Кажется, впервые увиденная в жизни жестокая сцена. Некая мадам Мессер дерет уши великовозрастному сыну-кадету, дерет их взад и вперед, причем слышится даже, как трещат хрящи. «Чудесный, сиявший вокруг меня мир в это приднестровское росистое утро вдруг померк, я едва не потерял сознание». — А до и после этого — лечение зуба. Катание на коньках. Гимназия. Рыбная ловля. Детская книжка-тетрадь с картинками и объяснение к ним, написанное рукой мамы. Да мало ли что еще.

В «Траве забвенья» Катаев с восхищением цитировал строчки Бунина «...промелькнет велосипед бесшумным махом птицы». «Этот бесшумный мах, в котором все же присутствовал шорох шин, буквально сводил меня с ума своей дьявольской точностью». Сколько в «Разбитой жизни...» рассыпано описаний, поражающих феноменальной наблюдательностью и дьявольской точностью! В «Парусе...» Петя Бачей обладал чудесной способностью видеть мир поэтически. У Вали, героя «Волшебного рога Оберона», способность открывать душу вещи, поэтическую душу удвоилась, утроилась.

В еще большей степени, чем Петя Бачей, герой «Волшебного рога» становится лицом поэтическим, аккумулирующим в своей душе картины окружающего мира, хотя в общепринятом смысле слова его даже трудно назвать героем. Ведь герой романа это всегда и обязательно «Кто-то». Ваня Солнцев и Гаврик по возрасту совсем еще дети,

по они уже имеют собственную биографию. К тому же совсем не по-детски складывающуюся. А в «Разбитой жизни...» герой пока еще и биографию не успел пажить. Ходит, на первых порах, даже не в штанишках, а в детском платьице, как девочка. Он стал героем книги, так сказать, вне очереди, будучи еще никем и ничем. Но внутренне он уже «Что-то». Уже начинает ощущать себя личностью, живущей своей внутренней сложной и напряженной жизнью. Пусть сложной по-детски, когда такой пустяк, такая простая новость, что у каждого человека есть, оказывается, две бабушки, а не одна, может перевернуть все прежние представления мальчика о жизни. Но постепенный выход ребенка из мира первоначальных понятий и представлений нам бесконечно интересен.

Совсем незначительное как будто событие в жизни уже немного повзрослевшего героя книги. Позднее возвращение на летний чердак с моря, после участия в большой ловле рыбы. Младший братишка спит. Папа читает при свете свечи Лескова. Ночь жаркая, и папа расстегнул ворот своей вышитой косоворотки. На дощатом столе оставлена простокваша. Папа, сторонник Мечникова, велит сыновьям есть на ночь простоквашу. Вот, собственно, и все. Не так уж много. Но у Катаева самый обыденный случай может наполниться поэтическим смыслом и настроением, внушить ответный душевный отклик, вызвать особые эмоции. Простые, обычные вещи он видит по-своему и ощущает по-своему глубоко, потому что десятки подробностей говорят о радости бытия, о чуде жизни. Вот почему и эта ночь достойна того, чтобы остаться жить в памяти подростка, стать фактом его биографии.

Действительно, как сказочно, чудесно преображается чердак под взглядом художника, какими загорается красками: «Глубокая тарелка с простоквашей была прикрыта сверху старой, уже пожелтевшей газетой. Я снял и увидел простоквашу, ярко освещенную голубым лунным светом. Я насыпал в простоквашу сахарного песка, который сначала пожелтел, а уже потом стал растворяться и тонуть в простокваше. Я ел с наслаждением столовой серебряной ложкой с маминой монограммой на ручке превосходную, прохладную еду. И серебряная ложка, и простокваша, и далекая степь за окном, и часть папиной холщовой косоворотки в черноте чердака — все это было необыкновенно красивого, яркого и в то же время мягкого лунного цвета, наполнявшего мир и заставлявшего блеснуть море, которого из нашего чердака не было видно».

Но что из того? Ведь мальчик только что был на море, видел его при лунном свете, видел рыб, сверкающих в сиянии месяца, и далекое поле «под маленькой, не больше нового гривенника луной».

И все-таки во имя чего столько раз совершалось в русской и зарубежной, классической и современной литературе чудо воскрешения ребяческой души? Ностальгическое погружение в мир детства? Да, безусловно, и это сыграло свою роль. Но не только. Иначе задача показалась бы мелкой и незначительной. Тем более что камерная, интимная интонация повестей о детстве, детская точка зрения на мир может ведь и ограничить их общественное звучание. В плохих автобиографических повестях о детстве такое случалось сплошь и рядом. В хороших свежесть, непосредственность детского взгляда на мир, соединяясь с опытом умудренного долгой жизнью зрелого человека, дает исключительно сильную и яркую вспышку.

«Волшебный рог Оберона», продолжая традиции автобиографических повестей о детстве, прибавляет новые краски. У этой книги есть своя сверхзадача, есть идея, цементирующая, сводящая воедино пестрые осколки разбитой временем жизни «вследствие вечно действующего закона уничтожения и созидания». Мельком сверхзадачу книги мы уже для себя определили: первое прикосновение ребенка к прекрасному, во всем его богатстве и разнообразии. Но это только начало. Катаева привлекает сложный процесс формирования в душе ребенка поэтического чувства, формирования характера, постепенное постижение мальчиком Вaley сложности и неоднозначности жизни под влиянием событий, происходящих в большом, взрослом мире, — а там Россия воюет с Японией, бунтует «Потемкин», Блерио совершает перелет через Ла-Манш, — и все это по своему отражается в малом мире — детском, возбуждая страх, восторг, удивление, негодование. Волнующее ребенка соприкосновение с природой, первые встречи с театром, живописью, музыкой, волшебное воздействие искусства, — ничто не проходит для ребенка бесследно, всё дает свои всходы.

Образ великой актрисы Веры Комиссаржевской — Бесприданницы, которую герой «Волшебного рога Оберона» видел тринадцатилетним мальчиком, с той поры запал в душу на всю жизнь, а сцена, когда Лариса, стоя лицом к публике, умирала, буквально потрясла. Через много лет, уже в пятидесятые годы, Катаев писал:

Над старой русскою рекой  
Она у рампы умирала  
И ослабевшею рукой  
Нам поцелуи посылала.

Не знаю, силою какой  
Она таинственно владела.  
Она была моей душой,  
Впервые покидавшей тело.

В «Волшебном роге Оберона» рассказ о посещении вместе с отцом театра тоже проникнут нежностью, любовью, жалостью к бедной, хорошей, гордой, обманутой девушке, никогда еще не испытанным до этого (даже в день похорон мамы) страхом смерти, к тому же беспомощно детским и в силу этого, наверное, особенно пронзительным.

Возьмем наудачу другой эпизод, раскроем страницу книги, которая начинается словом «Музыка». Здесь тоже психологически тонко обрисовывается душевный мир ребенка.

Мама с мальчиком идут по улице. Вдруг его слух привлекли какие-то совсем слабые, настойчивые слитные музыкальные звуки, долетавшие издалека, оттуда, где «раскинувшись, лежало пространство города, его каменное тело, его центр».

«— Музыка,— сказал я, дергая маму за юбку.

Она с удивлением посмотрела на меня сверху вниз своими удивленными глазами...

— Музыка, музыка,— повторил я.— Слышишь?

— Где музыка? Какая музыка? — спросила она.

— Там! — ответил я, протягивая руку в перспективу улицы.— В городе.

— Мы тоже в городе,— сказала мама.

— Да, но там настоящий город, там музыка.

Мама засмеялась.

— Не слышу никакой музыки. Все тихо.

— Нет, музыка,— упрямо повторил я.

— Ты ужасный фантазер,— сказала она и, взяв меня за ручку, повела по нашей Базарной улице обратно домой, но все равно по дороге, стуча новыми башмаками по плиткам лавы, которой были замощены многие улицы нашего города, я слышал за своей спиной странную, ни на что не похожую музыку, то как бы отливавшую, то приливавшую, то смолкавшую, то усиливающуюся».

Что же это было? — пишет дальше Катаев.— «Долго я не мог понять, но однажды совершенно неожиданно по-

нял: это было нечто составленное из еле слышного дребезжания извозчичьих пролеток, цоканья копыт, шагов людей, звонкого погромохивания конок и трамкарет, похоронного пения, военной музыки, стрекотанья оконных стекол, пороха велосипедов, гудков поездов и пароходов, рожков железнодорожных стрелочников, хлопанья голубиных крыльев, звона сталкивающихся буферов товарных вагонов, шелеста акаций, шуршания гравия в Александровском парке, треска воды, вылетающей из шланга садовника, поливающего где-то розы, набегающего пороха волн, шума базара, пения нищих слепцов, посвистывания итальянских шарманок...

Уносимые куда-то морским ветром, все эти звуки составили как бы музыку нашего города, недоступную взрослым, но понятную маленьким детям».

«И в музыку преобразили шум» — сказано было когда-то поэтом. Я не стал сокращать длинную цитату из «Разбитой жизни...», в которой с такой артистичностью раскрывается чудесный дар ребенка — принимать мир поэтически, все преображая в музыку, все запоминая, все окрашивая в светлые, радужные тона. Взрослый человек может разучиться удивляться, с годами перестать замечать в окружающей жизни красоту бесконечно малых величин и во всем, что сохраняет для ребенка неизъяснимую прелесть новизны, способной перевернуть душу, находить одну только скучную повседневность.

«Ты ужасный фантазер», — объявила мама сыну.

Бедная, добрая мама! Бедные-бедные взрослые, которым достался печальный удел (как тому старому дальтонику, которому в повести отведено несколько страниц): смотреть на мир и не видеть красок! «Не знать, что волны синие-зеленые, что солнце на закате и на восходе красное, и видеть все вокруг каким-то бесцветным, однотонным, окрашенным лишь одними оттенками серого и черного». Катаев добавляет с иронией: «Впоследствии я узнал, что именно таким представляется мир собакам».

Итак, да здравствуют дети — мальчишки и девчонки, которым дано счастье не быть дальтониками, видеть весь этот прекрасный, чувственный, радостный мир полным звуков, нарядных красок, безоглядно верить во все волшебства, все обострить ребяческим воображением и фантазией. И суметь сберечь первые впечатления детства ничуть не потускневшими за три четверти века, — от восьми лет до восьмидесяти.

Постоянно переходя из одного слоя времени в другой,

художник возвращает самое время, плотно насыщая каждый миг красками, звуками, запахами. Катаев всегда был «предметником», писателем «вещественным». Но «Волшебный рог Оберона» — самая вещественная из его книг, вдвойне вещественная, потому что в этой повести о детстве с большой силой проявились восторг перед всем сущим, любовь к жизни, к ее каждодневным, незаметным, а оказывается, надолго запомнившимся радостям.

Юный герой повести и впрямь лирическая, в высшей степени чуткая и отзывчивая натура, распахнутая для всего живого и умеющая ощущать живое, как поэзию. Мир предстает перед мальчиком во всем богатстве подробностей, изобилии форм и красок, каждый раз подтверждающих красоту и ослепительное разнообразие окружающей действительности, где подсолнечники похожи на святых с желтым сиянием над темными, круглыми ликами, а ракушки на отмели дышат своими створками, словно им не хватает воздуха. С трепетным чувством детской признательности и детской влюбленности (а может быть, и не только детской), с трепетным чувством немолодого уже человека, который во сто крат сильнее научился ценить жизнь, Катаев воскрешает дорогие ему образы отца и матери, полное счастливых воспоминаний лето, проведенное с родителями на Днестре. «...как мы тогда любили друг друга!»

И если, в отличие от полных умиленного любования книг о детстве, Катаев не впадает в слащавость и сентиментальность, так это, наверное, определялось еще интонационным богатством повествования. В самой «семейной» и, уже в силу этого, самой дорогой для автора книге часто говорится о том, как папа с мамой нежно любили друг друга и оба своего сынишку, как все в родительском доме дышало поэзией. Но, копаясь в знаменитом папином комоде, где издавна хранились венчальные туфельки мамы, венчальные свечи с обгоревшими фитилями и другие, отжившие свой век, прелестные вещи, мальчик находил рядом с ними грубые, некрасивые, неинтересные, вроде большой, затесавшейся сюда, стеклянной кружки Эйсмарха с гуттаперчевой потрескавшейся кишкой. И тогда чувство нежной печали невольно уступало место мальчишеской насмешливости, иронии, юмору. Возвышенное и низкое. Контрасты, контрасты! Вот тетя играет на пианино вальсы Шопена, рассыпая из-под своих бегающих по клавишам пальцев бриллиантовые брызги, неиссякаемые ручьи звуков, наполняющих комнату миндальной горечью ве-

сеннего ливня, лепета мокрых листьев и — добавит иронически писатель (снижая свое же собственное поэтическое сравнение музыки с ливнем) — пешой, бьющей из водосточных труб и скопляющейся возле узких решеток городских канализационных труб.

Впрочем, авторский юмор и авторская ирония, сознание того, что далеко не всегда, как и его предшественник Петя Бачей, он, Валя, был примерным пай-мальчиком, а довольно-таки часто скверным и даже жестоким мальчишкой, всякий раз оборачиваются самоиронией, сопутствуют критическому взгляду автора на самого себя, на свои ребяческие мечты, желания, поступки, как бы пережитые заново и в то же время оставшиеся за гранью прожитых лет.

Разумеется, читатели, еще со школьной парты любившие «Парус...», хорошо знают, что у Катаева вообще никогда не было мальчиков в сплошь голубых и розовых тонах. «Волшебный рог Оберона» — не исключение. Валя, как и Петя Бачей, может увлекаться азартной уличной игрой, совершать мелкие плутни и надувательства. И, как мы только что сказали, может вдруг показаться очень даже несимпатичным и жестоким. Когда мальчишки находят на берегу вынесенного морем дохлого дельфина и решают сделать из него чучело, с каким тупым упрямством они пытаются сперва разрезать это прочное, непроницаемое, литое тело, потом отделить от него хоть какую-нибудь частицу. Ведь никто из окрестных мальчишек не обладал такой большой, красивой вещью. Однако приятелями руководит еще желание вступить в борьбу со смертью, с ее разрушительной силой, и, еще не зная что такое жизнь, стремление «дать вечность, предохранить от тлена прекрасное животное», сделать чучело, заспиртовать.

А с какой внезапностью и неожиданностью рождались в голове мальчика самые поразительные идеи, как настойчиво и нетерпеливо — чего бы это ни стоило — он стремился претворить их в жизнь. С юмором уже умудренного жизнью человека, понимающего тщетность и наивность детских фантазий, описывает Катаев неудавшиеся ребяческие попытки с помощью самых примитивных средств провести сложный физический опыт — превратить цинк в водород или построить модель знаменитого моноплана Блерио. Но изделие оказалось грубым, топорным. Пожалуй, единственное сходство заключалось в том, что модель с полным правом могла называться «тяжелее воздуха». И все-таки в легкой иронии рассказчика о неосуществившихся маль-



чишеских затеях нетрудно почувствовать сожаление, что сегодня «уже нет в тебе той дьявольской энергии, той былой потребности немедленного действия».

Представим теперь среди читателей «Волшебного рога Оберона» пекоего черствого, сухого педанта, который не улавливает подтекста повествования. У него свои собственные представления о воспитании детей, свои счеты с педагогикой. Сможет ли он одобрить поведение юных героев книги? Навряд ли! «Ну и ну! — наверное, воскликнет черствый педант. — Дурно воспитанные мальчишки!» Резать на куски мертвого дельфина, похищать с прилавка продавца газет выпуски Ника Картера, тайком удирать из родительского дома в Николаев и Аккерман. Болтаться бог знает где... А опасные физические опыты с превращением цинка в водород и подогреванием нефти?! Ведь оба раза дело закончилось взрывами. Выпороть мало таких сорванцов! Жаль, очень жаль, что Петр Васильевич даже пальцем не тронет сына, а только пригрозит ему: «Скажи спасибо, что в силу своих убеждений я не могу выдрать тебя как сидорову козу».

«В силу своих убеждений!» — так движутся в одной упряжке юмор и лирика, так совмещаются поэзия и проза, как бы подсвечивая изнутри, иногда более, иногда менее резким светом катаевских героев. Вольно или невольно они становятся то насмешливыми и злыми, то смешными, наивными и по-детски трогательными. Влюбившись в юную гимназистку, мальчик поклянется ей, а она ему, что ровно в восемь часов вечера они оба посмотрят каждый в свою форточку на звезды, подумают в это время друг о друге и обменяются длинными посланиями с описаниями своих чувств. Многое простится за такой ребяческий романтический порыв.

А чего стоят страдания маленького рыбака, когда, осторожно закинув грузило в воду и не отрывая глаз от сказочно-таинственного подводного царства, он видит небольшие вихри песка, поднятые каким-нибудь крабом, передвигающимся боком к своему логовищу, как бегущая (отличная находка) по клавишам рука пианиста; и тупую, действительно похожую на бычью, морду бычка, который — вот он, долгожданный, волнующий миг! — осторожно трогает шейку кровати. И опять-таки картину волшебного одухотворяет лукавая улыбка рассказчика, соединившего прелесть непосредственного детского чувства с опытом и всезнанием зрелого человека: подозрительному бычку чудится непонятная, неосознанная опасность. Но в конце

концов он успокаивается. Его бдительность усыплена. «Он уверен, что меня вовсе не существует, что я лишь плод его религиозного воображения; опасности нет; бога нет; можно хватать лакомый кусочек хищным зубастым ртом с выдвинутой вперед челюстью».

И еще пример среди множества других возможных примеров: история с мандолиной. Мальчик поклялся научиться на пей играть. Но не научился играть даже простую гамму. И вот, обреченная лежать в шкафу, мандолина напоминает о себе музыкальными аккордами, откликаясь на любой, самый легкий звук в доме. «Странно, что никто, кроме меня, не замечал этих вздохов мандолины, доносившихся со шкафа, как укоры совести... следившей со шкафа за каждым моим шагом, как бы музыкально повторявшей все мои сокровенные мысли». Оттенки катаевского юмора разнообразны, так же как и диапазон воспоминаний детства. Стоит затронуть старые струны, и они тотчас откликнутся — каждая по-своему: то грустно, то весело, а иногда укоризненно, как струны таинственной мандолины с ее вечно звучащими аккордами.

По сравнению с более ранними произведениями Валентина Катаева в «Волшебном роге Оберона» усложнились приемы письма, прихотливей стала композиция. Но все разнородные ее элементы, отрывочные и словно бы случайно возникающие воспоминания детства пронизаны единой авторской мыслью, спаяны главной темой. Однако Катаеву важно еще и другое: сохранить верность общему настроению книги. Музыка, которая наполняет каждую фразу, должна звучать в тексте и в подтексте тоже. А кроме того, писатель глубоко убежден, что к настоящей внутренней сложности приходят через простоту языка, без всяких литературных излишеств: именно простота позволяет выразить свою мысль наиболее точно, коротко и сильно.

Разумеется, забота о слове, умение вслушиваться в чужую речь, запоминать ее и воспроизводить во всех оттенках, передавать «жест души», да так, чтобы слова на страницах романов, рассказов и повестей «не качались», плотно были пригнаны друг к другу, — все это было свойственно Катаеву еще смолodu, хотя в его ранних вещах нетрудно заметить манерность, вычурность, словесные излишества, всю ту замысловатую метафоричность, которой так любили прихвастнуть и пощеголять друг перед другом Олеша, Катаев, Багрицкий.

В «Парусе...» Катаев напишет: когда папа с мальчиком подъезжал к одесской пристани, оттуда только что «вытек

длинный, толстый, пароходный гудок». В предыдущей книге — «Время, вперед!» — обозначить пароходные гудки эпитетами «громадные, длинные, толстые» ему еще казалось недостаточным. Невыразительно и не слишком оригинально. К слову «гудки» добавлялось сравнение: «резко вырезанные, как чайная колбаса». А еще раньше, в «Растратчиках», он не без удовольствия замечал: «Черный город расползался вокруг гадюками блеска». «Кое-где грязь золотела... Автобусы с тяжелым хрюканьем наваливались... Люди шарахались, ляпая друг друга грязью», — опять-таки наивно полагая, что слова вроде «золотела» и «ляпая» обновляют и освежают речь художника, дают бой приевшейся литературной гладкописи и выигрывают этот бой.

По мере того как «фламандской школы пышный сор» все меньше искушал писателя, его перестали привлекать казавшиеся некогда эффектными «гадюки блеска». Позднему Катаеву они не показались бы удачной находкой, да и вообще навряд ли могли придти бы в голову.

«Видимо, — писал он в статье «Мысли о творчестве» — и для меня настало время, когда я понял, что перегруженность сложными приемами, художественными образами, метафорами, — вредна»<sup>1</sup>. Статья датирована 1967 годом. Все же, справедливости ради, скажем, что для Катаева это время настало значительно раньше.

Не прибегая к бесплодному насилию над эпитетами, сравнениями, метафорами, глаголами, он умел заставить слово адекватно точно выражать авторскую мысль, улыбаться, смеяться, хмуриться, шутить, светиться. Образ входит в образ. Предмет в предмет. Фраза выстраивалась музыкально.

Однако писатель был прав, признаваясь, что нужны некоторые секреты мастерства, чтобы обыденное действительно зажило и засветилось. У Валентина Катаева так оно и бывало: оживало, светилось, имело свой непрдуманый сюжет, свой внутренний смысл, свои неожиданные зрительные ассоциации. Он не был рядом со своим двенадцатилетним братишкой Женей, когда тот на старой рыбацкой шаланде чуть не погиб в открытом море во время внезапно налетевшей бури, и это приключение в «Волшебном роге Оберона» описал с Жениных слов. Даже не столько с его слов, сколько представляя себе всю картину «по выражению его глаз, как-то сразу очень изменившихся после этого происшествия, повзрослевших и как бы знаю-

---

<sup>1</sup> Катаев В. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10, с. 527.

щих что-то такое, чего никто кроме него больше не знает...» И в этом, быть может, и заключается высокое искусство, когда выражение глаз собеседника может дать художнику больше, чем самая подробная запись.

И золочение ореха, о чем мы говорили выше, и таинственно звучащая мандолина, — мальчик Валя мечтал выучиться на ней играть, но так и не выучился, и печальная история лечения зуба у одесской знаменитости врача Флеммера, представленная с такой ясностью и определенностью, что мы начинаем сопереживать юному герою (где тот счастливчик, который не испытал сверление зуба бормашиной?). И все эти страдания, страхи, унижения предстояло пройти ради того, чтобы в конце концов, распрощавшись со знаменитым Флеммером и услышав от него обнадеживающее обещание, что пломба будет держаться вечно и, может быть, даже переживет самого больного, саркастически добавить: «Пломба выпала ровно через месяц».

Вот опять извечная краска на катаевской палитре — гогольянство, гротеск, юмор, сарказм, которые неизменно служили писателю, хотя он и не стал писателем-сатириком — начиная с гофманиады «Растратчиков» до детской сказочки о рыбке Каролине, — о ней речь еще впереди.

Боюсь, однако, не сложится ли у читателей «Волшебного рога Оберона» впечатление, что художник, обстоятельно изображая, казалось бы, совершенно незначительные мелочи, какие-нибудь давно отжившие свой век семейные реликвии, хранящиеся в ящиках старого отцовского комода, нарушил гармонию описательного и изобразительного.

Однако и в этом случае повествование не прерывается, изображение дает ему свою музыку. Свадебный галстук отца или мамин кружевной веер напоминали о давно отшумевшей человеческой жизни, ее радостях и праздниках, о ее недолговечности и таком же постарении, уничтожении, как и самые прочные дорогие вещи. «Мысль о том, что писатель мыслит образами, конечно, не подлежит сомнению. Вопрос лишь в том, что такое образ», — говорил Валентин Катаев. И далее, полемизируя с теми критиками, которые рассматривают образ, по преимуществу, как изображение, добавлял: «Я думаю, что образ — это не только изображение, но также повествование, не говоря уже о ритмике, симфоничности всей вещи в целом».

Важная задача для художника, творца — добиться та-

кого органического слияния изображения и повествования, когда через маленькую черточку можно было бы их объединить одним словом: изобразительно-повествовательное.

Вернемся еще раз к сравнению повестей «Белеет парус одинокий» и «Волшебный рог Оберона». В «Парусе...» был взбудораженный, развороченный город, потрясенный революционными событиями 1905 года. Были уличные баррикады, были рабочие сходки и забастовки, на железнодорожной окраине Одессы — сожженные дотла эстакады и покореженные, закрученные в петли стальные рельсы. Были два мальчика, оказавшиеся в самом эпицентре грозных событий. «Есть такие часы и минуты, — говорит в «Волшебном роге Оберона» автор, — когда мир вдруг становится страшен». И в этой книге он порой становится печален, порой опасен и страшен. Правда, мир, в который нас приводит Катаев, по большей части живет размеренными ритмами своей сравнительно тихой, налаженной жизни, в атмосфере интересов интеллигентной, глубоко совестливой, благородной, порядочной семьи учителя гимназии, обитающей на втором этаже большого доходного дома на Канатной улице.

«Волшебный рог Оберона» книга «домашняя», семейная, в отличие от «уличного», если можно так сказать, «Паруса...», где столько событий происходит за стенами дома, на улицах, — в длинных путешествиях Пети и Гаврика на Ближние Мельницы, в опасных походах через оцепленные казаками кварталы к рабочим-боевикам. Жизнь напоминала о себе разномасштабными событиями, занимавшими весь город, вроде велогонок с участием Уточкина, или не менее сенсационной, ставшей темой разговоров, отвлекавшей обывателей от всех прочих дел, истории взбесившегося в одесском зверинце слона Ямбо, в конце концов, пристреленного взводом солдат. Но слышал Валя и многое другое. А из окон дома на Канатной улице видел революционные волнения 1905 года, перебежку дружинников в старых драповых пальто с браунингами в руках, казачьи разъезды 6-го Донского полка, черную, как туча, толпу громил-черносотенцев. Бурный XX век отсчитывал свое первое десятилетие и мальчик Валя тоже...

Если в «Парусе...» Валентин Катаев охотно перевоплощался в Петю Бачея, так это еще и потому, что передал Пете многие собственные черты, или можно сказать еще и так: в Пете находил отголоски собственных желаний, мыслей, чувств. И кто знает, повстречай герой «Волшебного рога Оберона» мальчик Валя в действительности внука

малофонтанского рыбака Гаврика Черпюханенко, как бы он поступил? Вероятно, спустился бы в тревожные осенние и зимние дни 1905 года по первому знаку своего приятеля во двор и отправился, как Петя, к рабочим-боевикам с тяжелым ранцем за спиной, набитым патронами.

Вспоминая далекое детство, себя самого очень маленьким, писатель Катаев Валентин Петрович как бы брал уроки жизни у мальчика Вали Катаева, его глазами смотрел из собственного детства на себя нынешнего. Ребенок вел его за собой, подобно тому, как у Федерико Феллини в одном из лучших его фильмов «8 1/2» маленький Гвидо не однажды вел за собой большого Гвидо.

## В ЗАВЕТНОМ САФЬЯНОВОМ ПОРТФЕЛЕ

«Кладбище в Скулянах» еще раз обозначает в творчестве Катаева постоянную для него тему — военную. Не с этой книги она начиналась и не на ней завершилась. В самом начале литературной деятельности были рассказ «Ночью», очерки с фронта первой мировой войны и «Записки о гражданской войне», в середине 30-х годов — повесть «Я, сын трудового народа»..., в разгар второй мировой войны — «Сын полка», в 50-е годы — «Катакомбы», а в самом конце жизни — «Юношеский роман». Есть, безусловно, в таком постоянстве своя закономерность.

Свидетель и участник трех войн, Катаев не мог не возвращаться к ним в своем творчестве, не мог себе представить, что войны гражданская и Отечественная обойдут стороной его друзей и ровесников Петю и Гаврика. Они должны были принять в них активное участие. И приняли. А описывая места былых сражений, где воевали еще его предки, куда его самого приводила военная судьба и которые даже через десятки лет остались жить в памяти, Катаев не мог не думать с тревогой: может быть, не только былых сражений, но и будущих, кто знает? И это на все бросало тревожную тень.

Много раз на страницы катаевских книг выходили пехотинцы, артиллеристы, моряки, разведчики, — изображался ратный труд и ратные подвиги старшин, сержантов, младших и старших офицеров, в центре внимания оказывались рядовые солдаты четырнадцатого года, которые, хотя им предстояло жертвовать жизнью за чужое, неправоное дело, честно выполняли свой воинский долг; и солдаты

сорок первого, их величие, воодушевление, героизм на фронтах Великой Отечественной, где решались судьбы родины, ее настоящее и будущее, наши с вами судьбы. Валентин Катаев прославил в одном из лучших рассказов военной поры «Флаг» подвиг горсточки советских военных моряков, описал эпопею одесских катакомб, сдружил с нами, с нашими детьми и детьми наших детей Ваню Солнцева — сына полка...

Была своя закономерность в том, что старого Мастера в последний путь с воинскими почестями провожала армия. Троекратно над могилой писателя в час похорон прозвучал ружейный салют. «Папа был бы доволен», — сказал мне сын Катаева Павел Валентинович. Да, наверное! Валентин Петрович всегда не без гордости ощущал — и еще раз это подтвердил в романе-хронике «Кладбище в Скулянах» — свою прочную, извечную связь с армией («Все Бачеи были военные»).

Роман «Кладбище в Скулянах» — о воинской чести и доблести не только далеких предшественников автора, участников русско-турецкой кампании, войны 1812 года и затяжной войны с горцами на Кавказе. В основе книги дневниковые записи прадеда и деда писателя по материнской линии капитана Елисея Александровича Бачея и его сына генерал-майора Ивана Елисеевича.

От них-то и протянулась живая нить к потомку — прапорщику в первую мировую войну, командиру красной батареи в гражданскую, военному корреспонденту центральных газет в Отечественную.

Однако сказать просто «потомку» слишком слабо. Для автора «Кладбища в Скулянах» тут скрыто нечто большее. Ему важно не столько установить и удостоверить степень родства со своими предками, сколько в своем бытии как бы ощутить продолжение их бытия: «Я превратился в него, «деда», а он в меня, и оба мы стали некоторым единым существом». Излюбленный Катаевым-художником прием перевоплощения? Да. И это тоже. Но задача шире, глубже. Продолжение рода осмысливается в философском плане, жизнь — непрерывное развитие, только всякий раз изменяющее свои формы. «Как все в природе, я бесконечен». И еще: «Мое начало, так же как и мой конец, может быть только условно. Начать себя я могу как угодно: с равным правом с мига моего рождения или с мига смерти любого из предков».

В этом, собственно говоря, объяснение странного, ошарашивающего после первой же фразы романа «Я умер от

холеры, на берегу реки Прут, в Скулянах» описания подробностей смерти и похорон, как бы сделанного умершим человеком, потому что с этого момента его существование продолжится и дальше, он останется жить в своем сыне и в правнуке. Небытие становится новой формой его бытия, не уничтожая прежней вселенской жизни.

Тут оправдание столь необычного начала романа: если существование прадеда продолжилось, только в другом виде, рассказ приобретал непрерывность. Головокружительные переходы, постоянные перемещения во времени лет на сто вперед или на сто назад — и знаменитая катаевская «цепь превращений» (вспомним «Святой колодец») тоже становилась олицетворением вечно длящейся жизни, не имеющей ни начала, ни конца, столь похожей и столь же непохожей на всю предыдущую и последующую.

Короче говоря, извечное торжество жизни над смертью, извечный закон преемственности поколений — исторической, генетической, о чем справедливо писали критики, разбирая новую книгу Катаева. Сколько раз, принимаясь с трудом расшифровывать малопонятные завитушки старинного почерка деда и тем более прадеда, повествующих о своей жизни, внук входил в эту историческую хронику как человек, чуть ли не сам причастный к событиям тех далеких лет. В них находил отзвук обстоятельств собственной жизни в первую мировую войну, в гражданскую, в Отечественную, когда колесил по военным дорогам своих предков, через много лет проникаясь их чувствами, настроениями, переживаниями и так же, как они, один раз, второй, третий счастливо помилованный смертью, обошедшей его стороной.

И в другой обстановке, совсем при других обстоятельствах, гораздо более приятных, он опять мог испытывать те же чувства, что некогда испытывал дед. Правда, в таких случаях он охотно давал волю легкой шутке, иронии, потому что к этому располагали и сами обстоятельства. Очарователен маленький рассказ о том, как в фойе парижской Гранд-опера он пил замороженное шампанское, мысленно представляя себе громадный, никогда им не впущенный дом в Скулянах. Ведь на праздничных обедах прадед разрешал юному Ване Бачею, будущему деду автора, глоток шампанского за столом. Давние баснословные времена, но внук испытывал теперь в фойе оперы то же самое наслаждение, что и маленький Ваня, заранее чувствуя на языке морозные иголочки шампанского. Ничего не уходит. Все остается. И этот маленький праздник, и это легкое



кружение в голове, и все те восхитительные «гастрономические приятности», за которые Катаеву не раз доставалось от критиков, тоже бесконечно повторяются. И со собственным Катаеву изящным юмором, на этот раз по поводу своих же размышлений о продолжении бытия предков в собственном бытии, писатель весело восклицает: «Ах, прадедущка, прадедущка, что ты натворил, разрешая моему дедушке глоток шампанского в праздник...»

Острое ощущение — в большом и в малом — сопричастности далекому и даже очень далекому прошлому, — ради этого писатель, собственно, и взялся за перо, — помогло Валентину Катаеву с чувством внутренней свободы и раскованности (и в то же время бережливости) обращаться к дедовским бумагам из заветного сафьянового портфеля. Порой, правда, он позевывает над непритязательной, безыскусной, не претендующей на художественный изыск (в чем, отчасти, заключена даже своя художественная прелесть), манерой записок деда и прадеда, добросовестно, с протокольной, канцелярской точностью заносящих в свои тетрадки все подряд с ними происшедшее за день, неделю, месяц. А порой, со снисходительной улыбкой, потомок, на правах прямого продолжателя рода, позволит себе исправить стиль, сохраняя при этом все его простодушие. Но главное, он добавит немало собственных волшебных страниц, которые контрастируют и одновременно как-то удивительно органично вписываются в педантичные записки предков: суховатая, деловитая проза и высокая поэзия.

Кажется, Катаев мог дополнить, продолжить буквально каждую написанную дедом страницу, додумать, подхватить концы и начала дневниковых записей в разрозненных тетрадях, восстановить пропуски. Иногда его откровенно удивляет наивность авторов записок, а иногда, — случается и такое, — радуется меткость и живость суждений, здравый их смысл. Поочередно он становится то соратником, то критиком, то строгим судьей своих предков. Ему доводилось перевоплощаться в Бачеев настолько, что самому даже начинало казаться, будто в него вселилась душа деда или прадеда, что он стал ими и все, что случалось с Елисеем и Иваном Бачеями, происходило с ним. А иногда, «выходя из образа», становился совсем не ими, а, напротив, их непримиримым противником, даже антагонистом, потому что время, история, опыт пережитого, прошедшее и настоящее, научили его оценивать факты, людей, события и последствия событий по конечным результатам.

Мы знаем признание Катаева, что свою прозу он всегда писал для кого-нибудь — для Бунина, Маяковского, всегда ориентировался на что-то. «Кладбище в Скулянах» ориентировано на лермонтовского Максима Максимыча, а самое начало романа, быть может, навеяно стихотворением Лермонтова «Сон» («В полдневный зной, в долине Дагестана с свинцом в груди лежал недвижим я...»): мертвая плоть еще продолжает свое существование, еще видит, чувствует, вспоминает, обладает даром отражения окружающего мира. И конечно же, читая «Кладбище в Скулянах», вспоминаешь «Рубку леса» и «Набег». Толстому, кстати говоря, довелось тянуть служебную лямку на Кавказе, в тех самых местах и в то самое время, что и деду Катаева. Добавим еще одно произведение и еще одно имя: «Четыре дня» Гаршина. Этот маленький рассказ, необычайно сильно воссоздавший один эпизод на полях сражений русско-турецкой войны, Катаев вспоминал в разговорах. Он его перечитывал, когда задумал «Кладбище в Скулянах».

Неспешно, эпически-бесстрастно описывал дедушка в своем дневнике однообразие бивуачной жизни, подробности кровавых стычек с горцами в этой непомерно затянувшейся «гибельной» кавказской войне, срезанные саблями головы, катящиеся по каменистой почве, рубку леса, прокладку дорог, солдат, обращенных в военнорабочих, или свои частые переезды по служебной надобности, ночевки, дневки, где, у кого и когда останавливался, гостеприимство хозяев, аппетитные обеды («дедушка никогда не упускал случая отметить этот факт»). Вечером, сытно поужинав и напившись чаю (о чем дедушка даже в самые важные минуты своей жизни тоже не забывал сообщить), он укладывался спать, а поутру неспешно ехал дальше. «Так тянулось время... Полковая жизнь текла своим чередом...» «Шло время незаметно...» — то и дело прибавляет дедушка свои любимые фразы.

И опять почтительный и в то же время насмешливый внук, не удержавшись, иронизирует: «Почему-то дедушке очень нравилось, когда время шло незаметно. И он всегда отмечал этот факт в своих заметках». Но Катаеву даже самой малости было довольно, чтобы «сработал» эффект перевоплощения, чтобы время возвратило ему из непомерно далекого прошлого яркие картины этого прошлого: скалистые горы, сакли, каменистые дороги, горные реки, ущербную лупу, маленькие, старинные крепости, воинские подвиги прадеда, отчаянного храбреца, и более скром-

ные — деда, хотя, по всему видно, он тоже был не робкого десятка.

Внук пишет: «Вижу дедушку...» «Надо думать, дедушка...» «Нетрудно представить дедушку...» Или еще: «Воображаю, как прадедушка...» Это последнее замечание относится к педантичному описанию-перечислению обширного имения прадедушки в Скулянах: дома с громадным двором и большим садом, с земляным погребом и вместительной кладовой, продолжением кладовой был большой амбар, под амбаром погреб для вина и т. д. и т. п. «Воображаю, какие пиры задавал мой прадед, когда к нему наезжали гости из Кишинева и других мест центральной Бессарабии». Фантазия художника, его заманчивые догадки не грешат против фактов: вполне возможно и очень даже вероятно, что на прадедушкиных обедах бывал и молодой Пушкин, привезенный кем-нибудь из своих друзей, кишиневских чиновников, в пограничные Скуляны, чтобы своими глазами увидеть места, где переходили Прут пламенные борцы, поклявшиеся сразиться с угнетателями-турками за свободу Греции.

«Все это, конечно, — напишет Катаев, — лишь плод моего воображения». Но воображения, где все могло обернуться правдой, ни в чем с сущей правдой не разойтись. А дальше, дальше — опять «вижу», «живо представляю»... Всякий раз там, где обрываются или слишком уж лаконичными становятся записи деда, внук, подхватывая и продолжая рассказ, часто по одному намеку, по детали рисует целые художественные картины. Но разве не так он поступал и прежде, в других своих книгах? Не выдумывая что-то целиком из головы, но додумывая, развивая подсказанное жизнью, беря из жизни. Многими блистательными находками он был обязан действительности, и в «Кладбище в Скулянах» несколько превосходных, живописных сцен он сумел развернуть на основании лаконичных записей деда. Право, очень трудно выбрать какую-нибудь одну, предпочтя ее всем другим. Каждый эпизод хорош по-своему.

Вот дедушка катается со своей будущей невестой на больших, полковых парных санях, в лицо бьют вихри морозной пыли и у Маши из-за муфты, которой она прикрывает лицо, виднеется только один веселый глаз. Представим себе и его, дедушку, молоденького кавказского офицера, героя. На вечере у командира полка он щеголевато выделяется па какой-нибудь «польки». Вот он ведет свою невесту к алтарю и ее рука в длинной по локоть перчатке дрожит на обшлага новенького мундира своего жениха...

«Таких хорошеньких, крепеньких, круглолицых красавиц,— пишет Катаев, прибегая к своему излюбленному сравнению с маленькими украинскими дыньками,— так и хочется назвать таракуцками». И опять-таки, поскольку ничего этого в своих воспоминаниях дедушка, конечно, не говорит, подобными описаниями занимается внук. Да и во многих других случаях внук возьмет на себя роль рассказчика.

И мне, поддавшись обаянию катаевской прозы, признаться, невольно тоже хочется написать: «Вижу... Живо представляю...» «Вижу, на втором этаже под крышей зеленой дачи в Переделкино Валентин Петрович, разложив на своем просторном рабочем столе пожелтевшие от времени тетрадки, перелистывает дневники предков. Он в своей любимой клетчатой фланелевой, домашней рубашке, такие во времена моей юности называли «ковбойками». В квадрате просторного окна видны стволы старых сосен, мохнатые лапы елей, дачные штaketники. За штaketниками зимой движутся разноцветные фигурки лыжников, летом — играют дети и неторопливо прогуливаются обитатели Дома творчества, расположенного напротив. Хорошо знакомый и столько раз им описанный переделкинский ландшафт, неотъемлемой частью которого, как он считал, уже сделался сам и «в котором,— добавлял Катаев,— мне, по-видимому, суждено прожить остаток жизни».

Стопка листов бумаги — рукопись будущей книги — заметно выросла, со времени моего предыдущего визита к Валентину Петровичу. По-видимому, роман близится к концу. Сперва он решил дать ему подзаголовок «Семейная хроника». Но роман давно уже перерос первоначальный более камерный замысел. И Катаев подумывает о том, не стоит ли подзаголовок будущей книги обозначить пошире: «Роман-хроника». В конечном счете на нем он и остановился. «Видите,— говорит Валентин Петрович и поднимает вверх руку,— как распух и покраснел третий палец? Это от усердия. Пишу и переделываю себя по три-четыре раза. Пишу! Пишу, не разгибаясь...»

Наполовину исписанный листок бумаги придавлен сверху круглым увеличительным стеклом. От него по стенам кабинета в разные стороны разбегаются веселые солнечные зайчики. Стекло куплено специально, чтобы с его помощью читать, при свете сильной электрической лампы, мелкий, неразборчивый почерк предков. Когда Катаев водит стеклом по бумаге, под ним движутся, магически вырастая, буквы-великаны.

И так же, как микроскопические буковки под увеличительным стеклом, магически приближается к нам, сильно увеличиваясь, время, люди, предметы, подробности давно отшумевшей жизни. За строчками дневников раскрывается пространство души героев. Не бог весть какое глубокое. А все же через их души правнук-внук смотрит в пространство истории, с высоты прожитого времени и своего собственного опыта анализирует, комментирует, размышляет, глубоко убежденный в том, что в истории человечества не бывает незаметных событий — все достойно художественного изображения. Пусть даже в биографии деда и прадеда не было ничего особенно примечательного и любопытного. Однако, совершая свою, более чем скромную, историческую миссию в рядах русских воинов, они помогали России в многовековой борьбе с Оттоманской империей выйти к Черному морю и закрепить за собой громадную полосу Причерноморья, сокрушить армию Наполеона, вести кавказскую войну.

Какими же предстают перед нами герои повести?

Армейские офицеры, прошедшие суровую школу (прадед — в войне с турками и французами, дед — в кавказскую кампанию), — люди храбрые, честные, любящие родину, верные слову, чувству товарищества, блюстители офицерской чести и т. д. Но вместе с Катаевым не будем строить на их счет никаких особенных иллюзий. («Увы, дедушка... даже не был простым «либералом», хотя бы и в кавычках»). Они мало разбирались в политике. Были всего лишь исправными служаками, далекими от передовых идей века, и почти никогда не поднимались над своей средой. Чувство возмущения царящими в армии порядками редко-редко прорывалось наружу.

В книге есть такой эпизод: во время рубки леса дед становится свидетелем дикой расправы. На его глазах командир батальона майор Войткевич, за которым в армии давно уже закрепилась репутация офицера-зверя, до смерти забил больного унтера. В своих дневниках дедушка скупо записал: «Так погиб человек, ни за что». И прибавил: «Хороший был служака». Не много. А что больше он мог сказать? — задается вопросом Катаев: «Обмерший от ужаса, скованный жестокой дисциплиной, лишенный права выражать свои мысли и чувства»... С юных лет, превратившийся в подневольного, нерассуждающего исполнителя.

А как хладнокровно описывает дедушка пылающие сакли горцев, подожженные скоропалительными трубками.

ми — картонными пороховыми ракетами на палках. Шла подлинно грабительская, колониальная война. И Катаев поражается равнодушию деда, который лишь упоминает, да и то вскользь, мимоходом, об истреблении горских племен, их жилья, грабеже имущества, вытаптывании посевов, о вооруженном захвате горских земель: «Я вижу прекрасную природу, беспощадно преданную огню и мечу, — пишет Катаев. — Ужасно. Ужасно». В этом случае, как, впрочем, и во многих других, дед не отдает себе отчета в том, что происходит в мире. Лишенный способности видеть историческую перспективу, — замечает автор, — живущий и действующий почти бессознательно, бездумно, повинуюсь скорее биологическим, чем историческим законностям.

И хотя, верный духу истории, Катаев отмечает, что в офицерской среде после кровавой кавказской кампании, тягот Крымской войны началось некоторое просветление и дедушка, судя по его записям, не остался чужд духу просвещения, — самая последняя его запись в дневнике, относящаяся к той эпохе, когда зарево надвигающейся революции уже стояло над Россией, полна тревог и сомнений. «Для деда это было неожиданным открытием, и он ужаснулся». Вспоминая о беспорядках, происходивших во время суда над Верой Засулич, он воскликнул: «Не дай бог дожить до такого времени, которое было тогда в Одессе...» Так что же?! Не будем переоценивать духовный кругозор авторов дневника и возводить их в ранг прогрессивных мыслителей. Они на это и не претендовали.

Однако нельзя не проникнуться симпатией к этим живым фигурам. По-катаевски живописно, то с мягким юмором, то с лирическим чувством они изображены людьми строгих правил, в самых различных обстоятельствах, — служебных ли, семейных, — поступающими с достоинством и благородством. И примем их такими, какими они есть. В формировании характеров ведь тоже сыграли свою роль время, среда, история.

Катаев написал, что его предки были лишь песчинками среди великих и малых исторических событий XIX века и что жили они общей, армейской, ничем не примечательной, временами кровавой, временами бездумно скучной жизнью. Но вот прикоснулся к ним своим пером художник — и эта жизнь, как и любая другая человеческая жизнь, оказалась достойна нашего интереса и внимания, хотя бы ради того, чтобы дать потомкам представление о жизни наших предков и, может быть, вместе с рассказчиком почувствовать всю бесконечность в природе че-

ловеческого «я», всякий раз изменяющего свои формы.

Есть в этой книге — еще один герой, и, пожалуй, самый главный — ее автор, как бы проживший вместе с прадедом и дедом две их жизни, чье бытие стало и его бытием. И проживший третью, главную жизнь — свою собственную. Наш современник, он наделен способностью видеть историческую перспективу, заставляя свое сознание возвращаться из настоящего или даже будущего в прошлое и, ужасаясь жестокости кавказской войны, в то же время задаться вопросом: а какова была бы судьба горцев, если бы тогдашняя Россия не победила в войне, что ожидало бы их, попади они под власть Турции и Персии, более отсталых государств?

А сколько еще вопросов — политических, социальных, исторических — задают автору «Кладбища в Скулянах» бесхитростные записки деда и прадеда! Слова, много лет назад сказанные Белинским, что все думы наши, все вопросы и ответы на них вырастают на исторической почве и из исторической почвы, получили в «Кладбище в Скулянах» свое образное воплощение. Творчество Катаева всегда было пронизано чувством историзма. Но, пожалуй, теперь вопросы и ответы на них вырастали на почве мало им изученной, которую предстояло освоить. Ведь едва ли не впервые ему довелось почувствовать себя как бы участником и современником событий, которые начались и завершились еще до рождения автора. И тем не менее он не только приблизил сюжет к себе, вжил в него. Утверждая бессмертие бытия, он довел сюжет до себя. Может быть, отчасти еще и поэтому время у Катаева двигалось не так, как положено времени двигаться, — не из прошлого в настоящее, а из настоящего в будущее, — и не так, как оно движется в педантично упорядоченных записках предков, но часто возвращаясь из будущего в настоящее и вспять к далекому прошлому.

Мне довелось где-то прочитать, что «Кладбище в Скулянах» будто бы весьма неожиданно вступает в противоречие с прозой «нового» Катаева, возвращаясь к классичности композиционного построения и резко контрастируя с открытой мозаикой «Разбитой жизни...». Так ли это? Композиция «Кладбища в Скулянах» столь же мозаична, хотя такое ее построение продиктовано другими соображениями. Может быть, не будь написан «Святой колодец» или «Разбитая жизнь...», Катаев не тасовал бы столь смело движение событий в пространстве и времени. Однако в этом случае, как и во всех предыдущих, Катаева нельзя

заподозрить в оригинальничанье из желания прослыть оригинальным.

Во всех круговращениях времени есть у Катаева своя внутренняя логика, своя закономерность. Так легче оценивать, взвешивать, корректировать, объяснять события давно ушедшего времени. Так виднее, чего стоит каждый отдельный факт в сравнении и сопоставлении с другими. Так бытие героев романа органичнее входит в бытие их потомка, становится и его бытием.

Когда через сто или полтора-ста лет прапорщик первой мировой войны или военный корреспондент Великой Отечественной оказывается в тех самых местах, где воевал его прадед или прошла военная юность деда, когда к собственным чувствам он подключает, расширяя свое познание истории, тревоги и радости предков, становится видно далеко вокруг. Бесконечно далеко. За пределами его собственного бытия, простираясь в веках, начинаясь в биографиях прадеда и деда и даже какого-то еще более далекого пра-пра-пра, совсем неведомого запорожского сечевика-старшины.

Эту бесконечную связь времен автор, быть может, с наибольшей силой ощутил в той драматической, экстремальной ситуации, когда в разгар Отечественной войны на опаленной огнем орловской земле вдруг услышал ужасающий свист падающей прямо на него с неба огромной немецкой бомбы. Так же как перед глазами штабс-капитана Михайлова из «Севастопольских рассказов» Толстого за две секунды до разрыва бомбы прошла вся его жизнь, автор «Кладбища в Скулянах» почувствовал, что наступили последние мгновения его земного существования, и ощутил в коротких видениях, фрагментах не только всю свою жизнь от самого рождения до смерти, но как бы таинственным образом соединился со всеми своими предками — ближними и самыми отдаленными: «Я как бы сторонним зрением увидел кладбище в Скулянах, о котором тогда еще не имел ни малейшего представления, я увидел Измаил и Браилов, штурмовые лестницы, летящие и дымящиеся бомбы... Кровь лилась по лицу моего прадеда на подступах к Гамбургу... На берегу реки Прут горели кареты петровского обоза; и, тесно прижавшись ко мне, стояли на коленях мои маленькие дети — Павлик и Женечка, — и жена, которых я мучительно любил больше всего на свете и которых видел в последний раз в жизни, ужасаясь тому, что через миг ничего этого уже никогда не будет, все это навсегда уничтожится».



Перестанет существовать, уничтожится он сам, развеется, распадется вековая связь времен, олицетворенная для него в родословной семье Бачей. Все то, что впоследствии соберется, восстановится по крупичкам, по крохам, станет содержанием «Юношеского романа», в одно мгновение промелькнет перед ним и сам он почувствует себя в центре далеких и близких событий, за описание которых потом примется.

Он стал душой повести, ее интеллектуальным центром, потому что пропустил через собственное сердце все происходящее, сменяющие друг друга реальности, сопереживал тревогам и радостям своих предков, эмоционально окрасив почти каждую строчку старых тетрадок. И это ему по наследству передала маленькая Женечка, его будущая мама, свое первое восторженное впечатление от красоты полуденного моря и белеющего на горизонте косого паруса, которое он пронес через всю свою жизнь и книги. Вот почему «Кладбище в Скулянах» — семейная, военная хроника рода Бачей — оказалась, не могла не оказаться, книгой и о нем, ее авторе.

В конце концов, какое множество произведений, в том числе и ставших нашей классикой, посвящено кавказской войне. К услугам читателей обширная мемуарная литература, в сравнении с которой скромные воспоминания Елисея и Ивана Бачеев сами по себе хоть и представляют интерес, как всякий человеческий документ, по всей вероятности остались бы погребенными в домашних архивах. А может быть, пылились бы на полках архивов государственных, не привлекая к себе внимания историка. Но к ним прикоснулся Валентин Катаев, так неожиданно и необычно связавший со своими полулегендарными предками свою собственную судьбу, он начал разбирать их бумаги и документы, увлекся, одушевил сухую летопись драматическими красками, юмористическими и чистой воды поэзией. В далеком прошлом он захотел глубже, яснее, лучше постичь все, что происходило и происходит с ним самим. И случилось неизбежное. Произошла та чудесная магическая вспышка, которая дала жизнь старым рукописям из заветного сафьянового портфеля.

...Браилов, Констанца, Базарджик, Добруджа. В этих местах воинственный прадед готов был положить живот за веру, царя и отечество. Для автора «Кладбища в Скулянах» эти географические названия не просто звук пустой. Здесь он воевал в первую мировую войну, здесь, подобно своему деду, размышлял о военной службе и о сво-

ей дальнейшей судьбе. Отсюда вел огонь из орудия по неприятельским позициям. Разыскивая свою бригаду, шел худой и грязный, таща на спине тяжелую ношу-катушку с тремя верстами телефонного провода, спасенного в бою под Констанцей. «Ах, Добруджа, Добруджа... Иногда ты снишься мне», — напишет Катаев в «Кладбище в Скулянах». А сколько раз перед его глазами на «ничьей земле» будет маячить разбитый вдребезги город Сморгонь с рыбьей косточкой разрушенного костела! В следующей книге, «Юношеском романе», этот театр военных действий станет одним из главных. Здесь разыграются многие эпизоды.

А под Сморгонью, где тоже довелось повоевать предкам Катаева, в канун окончания первой мировой войны молоденький, исправный бомбардир-наводчик Ковалев не без гордости наденет на грудь медаль в честь 300-летия дома Романовых, чтобы потом, под градом насмешек товарищей, тайно бросить ее в колодец. «Вот что произошло через сто лет после того, как в этих же местах воевал мой прадед». Такие строчки, как бы фиксирующие бег времени, являются переходными. Они непосредственно подвели нас к «Юношескому роману», как подводили к нему все авторские отступления «Кладбища в Скулянах». То была уже своего рода заявка на следующую книгу в военной хронике семьи Бачей, хотя на этот раз ее герой и носил фамилию Пчелкин. Вольноопределяющийся Александр Пчелкин.

## ИЗ ПИСЕМ ЮНОГО ПЧЕЛКИНА

Впрочем, в «Юношеском романе» юбилейная медаль в честь 300-летия дома Романовых, о которой мечтал фэйерверкер Ковалев, не сразу, не с первых страниц угодит па дно колодца. Пока это событие отдаленного будущего. Многое на фронте предстоит передумать, перечувствовать, пережить и во многом усомниться, прежде чем наступит отрезвление, придет пора прощания с иллюзиями. Герой романа восемнадцатилетний Саша Пчелкин старается внушить себе, что, движимый исключительно патриотическим чувством, он рвется добровольцем в действующую армию, расставаясь с семьей, пренебрегая удобствами жизни, привязанностями, привычками. А истина, между прочим, заключается в том, что все в его личной жизни не задалось: из гимназии исключили за неуспеваемость, разладилась любовь.

Ко всему прочему Катаев добавляет и чисто ребяческое тщеславие: Пчелкину не терпится надеть артиллерийские погоны с пушечками (совсем как Ване Солнцеву) и, обмундировавшись, несколько дней покрасоваться в военной форме перед барышнями на одесских улицах (как прапорщику Пете Бачею). В армии, особенно на первых порах, он будет усердно зубрить уставы, старательно вышагивать на военных смотрах, торопится поскорее попасть из резерва на передовую и испытывает патриотический восторг при встрече с бравым командиром дивизиона, тянется перед ним изо всех сил и «печатает» шаг, хотя тут же получит незаслуженную взбучку.

Преодолевая недуги и возраст, Катаев напряженно работал над романом. Отправляя рукопись в «Новый мир», он не без тайного, как мне показалось, удовлетворения спрашивал:

— Ну-ка, скажите, часто на девятом десятке сочиняют?

В «Кладбище в Скулянах» он снабдил своеобразным комментарием дневники своих предков, присоединив к ним как бы свои собственные. В «Юношеском романе» дополнял, комментировал письма к девушке, впервые заново перечитанные уже в глубокой старости. Однако избранный на этот раз прием повествования, когда события описываются не напрямую, а словно бы обходным путем, вдогонку, через письма, внушал ему некоторые опасения.

— Не знаю, удалось ли? — повторял он с сомнением. — Роман в письмах. Это что-то традиционное. Прием не новый в литературе. Но для меня абсолютно новый. А я уже стар. Привык к другой манере.

И, улыбнувшись:

— Правда, раньше я иногда умел удивлять читателей тем, что каждый раз учился писать похоже и не похоже на самого себя. Не хочется теперь их удивлять тем, что вообще разучился писать.

Прием в литературе не новый, но Катаев воспользовался им весьма вольно, не «расшатывая» сюжетную конструкцию, а широко применяя ставшие для него обычными приемы ассоциативных связей. Хотя по самой логике вещей можно было предположить, что «Кладбище в Скулянах» и «Юношеский роман» станут книгами, композиционно упорядоченными. Педантичные записи в дедовских журналах, даты следующих одно за другим писем от вольноопределяющегося Пчелкина из действующей армии к Миньоне в Одессу, казалось, подсказывали обя-

зательную последовательность в движении сюжета.

Однако, строго говоря, в лирических авторских отступлениях, в описаниях чувств и переживаний молодого артиллериста, наконец, в автокомментариях между письмами такой последовательности нет. Хронология весьма условная. И тем более привязки к ней. Катаев остался верен принципам своей новой, своеобразной, раскованной, эмоционально-ассоциативной прозы. Письма письмами. А от письма к письму записывалось, как вспоминалось, больше по ассоциативным связям, чем по сюжету и хронологическим привязкам.

Критика встретила книгу молчанием, как, впрочем, и прощальную повесть Катаева «Сухой лиман». А те, кто сделал вид, что познакомились с книгой, пет, не с книгой, только с ее содержанием, да и то бегло, скептически пожимали плечами — и литературный прием, и содержание — все не ново: молодой человек, влюбленный в прехорошенькую девушку с короткими бронзовыми кудряшками и волшебным именем Миньона, которой он пишет о своих чувствах, рассказывает о буднях действующей армии и боевых эпизодах, попеременно с пространными лирическими отступлениями! Разумеется, юноша — недоучившийся гимназист из небогатой интеллигентной семьи. А она, соответственно, не чета ему, генеральская дочка, со связями и положением в обществе. Не слишком ли банально? Почти как в старинном романсе: «Он скромно в любви объяснился. Она прогнала его прочь...» И такой сюжет привлек Катаева! Помилуйте, а где же современность?

Все это и так — и совсем не так.

Если бы содержание «Юношеского романа» исчерпалось столь банальной историей, Катаев бы не был Катаевым. В самых последних своих вещах, как и в самых ранних, старый мастер остался верен духу истории, был остро социален. Скажем сейчас в двух словах, чтобы потом подробнее вернуться к этой теме: в «Юношеском романе» он описал развал, распад русской армии, бездарность командования, бессмысленность человеческих жертв, неотвратимость революции, судьбу подростка, который вначале, если и мог числить себя (не зная, наверное, ни этого слова, ни его политического смысла) в рядах «оборонцев», то в конце (тоже не зная ни этого слова, ни его значения) становится «пораженцем». Так книга о том времени, которое, говорил Катаев, он собирался судить военно-полевым судом, превращалась, не теряя своего обличительного

пафоса, и в рассказ о драматическом перевоспитании характера героя, начале его прозрения.

Подобно «Кладбищу в Скулянах» «Юношеский роман» тоже имел свою предысторию. Она рассказана на первых же страницах. Двадцать пять писем к девушке, просившей Пчелкина, на прощание, писать ей о войне «всю правду», впоследствии возвратились к автору от адресата. В катаевских «полетах во сне и наяву» мы часто склонны принимать и действительные факты за воображаемые. Такая метаморфоза случилась у меня и с «Юношеским романом», хотя не раз слышал от Валентина Петровича, что он действительно имел в своем распоряжении два десятка собственных писем с фронта к гимназистке Ирине (Ирэн), дочери своего командира. И все же роман в письмах я скорее готов был считать игрой воображения, литературным ходом — до тех пор, пока на страницах журнала «Юность», вскоре после смерти писателя, не прочитал публикацию одесских авторов — Е. Голубовского и А. Дроздовского, разыскавших несколько затерявшихся писем вольноопределяющегося Валентина Катаева к Ирине Алексинской (в книгах «Зимний ветер» и «Юношеский роман» — Заря-Заряпицкая). Тут же была напечатана и ее фотография, сделанная в 1917 году. А потом, в Одессе, на Пироговской, 3, я увидел дом, где жила семья генерала Алексинского и семья Катаевых: он был так точно описан в «Юношеском романе», что его нельзя было не узнать. Некогда новый, четырехэтажный, в глубине длинного дворового сада, в той местности, где начинались дачи Аркадии, — теперь дом сильно обветшал, пришел в упадок, и сидевшие во дворе старухи, увидев в моих руках блокнот и карандаш, заволновались: «Что, сносить будете?»

Так или иначе, книга Катаева постепенно начинала обрывать реальным комментарием<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Знаю и почти фантастический случай, когда вслед за публикацией романа «Хуторок в степи» в редакцию «Юности» пришло письмо известного в дореволюционной Одессе куплетиста Зингерталь. Кто знал, кто помнил, кроме Катаева, что в иллюзионе «Биоскоп Реалитэ» (где подрабатывал себе на жизнь Гаврик, ставший на время киномехаником) Зингерталь исполнял перед сеансами политические песенки, за что однажды в двадцать четыре часа вылетел из Одессы. Навряд ли, воскрешая маленькую колоритную сценку из быта старой Одессы, сам Катаев мог предположить, что ее герой еще жив, а читатели — подумать, что он существовал в действительности, а не был порождением авторской фантазии. Между тем Зингерталь дожил до наших дней и успел, так сказать, собственноручно удостоверить подлинность рассказанной истории.

А не будь писем к Ирине Алексинской, не будь военных корреспонденций Катаева в газетах и журналах тех лет и разрозненных глав начатого во время войны, но так и не законченного романа «Звенья», память, даже такая феноменальная, как у Катаева, навряд ли сохранила бы огромную массу подробностей. Реальных, не вымышленных... Сравнивая эпизоды романа с фронтовыми корреспонденциями юного Катаева, видишь, что многое он включил в роман — отдельные сценки фронтового быта, пейзажи, «ухватистые» солдатские словечки, сохранил подлинные имена своих товарищей — батарейцев Колыхаева, Улиера, Стародубца... Однако в этих сиюминутных зарисовках «с натуры», увиденных и переданных добросовестным, наблюдательным очевидцем, нет того глубокого личностного начала, которое впоследствии окрасило страницы «Юношеского романа». В рамках газетной корреспонденции Катаев и не ставил перед собой такую задачу. Да и навряд ли она была ему под силу.

Полвека спустя, воспользовавшись своими репортажами как драгоценным строительным материалом, он перечитал их заново. Беглые зарисовки в романе превращались в картины, открывалась историческая перспектива. Кажется, в иных случаях художник едва тронул кистью полотно. Но появилось знаменитое «чуть-чуть», с которого начинается искусство: будь то описание русских боевых аэропланов-гигантов «Илья Муромец», немецкой газовой атаки, гибели Стародубца, солдатской лавки, где распоряжается бойкая сестрица, военных действий русских войск на румынском фронте и контрудара превосходящих сил генерала Макензена или простого упоминания костела в Сморгони. В ранних очерках о нем было сказано, что, весь в трещинах и пробоинах, он издали все же казался целым, а в романе нашелся запоминающийся зрительный образ: «Вдали, в тумане виднелась как бы рыба кость костела».

Что же касается писем к девушке, возвращенных адресату, то они стали одним из важных импульсов будущего романа. Другое дело, что однажды развязав тесемку, которой письма были перевязаны, и перечитав их все подряд, автор почувствовал, что в романе ему предстоит объясниться со своим лирическим героем. Ведь в письмах он обнаружил совсем не то, чего ожидал: «Мне всегда казалось, что в моих старых письмах как бы запечатлена легенда моей молодости. Но что же я нашел? Незрелые и даже не всегда правдивые заметки, полные умолчания».

Значит, принимаясь за книгу, предстояло восстановить истину и представить Сашу Пчелкина совсем не таким, каким он частенько хотел, особенно поначалу, изобразить себя в своих письмах — пламенным патриотом, ушедшим в действующую армию исключительно ради неодолимого желания разделить с народом все тяготы и опасности войны с проклятыми швабами и тевтонами. Но мы-то уже знаем: избравшего карьеру добровольца-охотника в силу различных неблагоприятных обстоятельств. Убеждая себя в одном, Пчелкин поступал совсем по-другому. Так же, как в истории своей воображаемой, полувыдуманной любви к Миньоне, потому что адресовал нежные намеки и признания Миньоне, а любил девочку-гимназистку Ганзю.

Размышляя над мучительной раздвоенностью существования Пчелкина, который был совсем не таким, каким (он внушал себе) надо быть, и перечитывая его лукавое письмо к Миньоне, заискивающее перед отцом-генералом, автор не удержался от насмешливой ремарки: «Однако же и хитрец я был в то время, когда звался просто Сашкой. Сашкой Пчелкиным. Мне трудно было на старости лет признать в нем молодого, даже юного себя». Память, обогащенная прожитой жизнью, как бы сдувая туманную оболочку с событий, обнаруживала некоторую их искусственность и некоторые пустоты, вдруг заполняющиеся тем, что Пчелкин когда-то вольно или невольно скрыл, «несмотря на явное, настойчивое желание быть до конца правдивым».

К чести Саши Пчелкина надо сказать, что довольно скоро он увидел всю иллюзорность военно-патриотической бутафории царской России.

Очутившись на фронте, Пчелкин постепенно расставался к мальчишескими понятиями и привычками, не без горечи сознавая, что прежним, юным никогда уже стать не сможет, что возврата к утраченному прошлому больше нет. Для того, чтобы усвоить эту истину, совсем не обязательно было пережить какие-то великие потрясения. Достаточно было повседневных, будничных мелочей фронтового быта. Они подавляли, перевертывали душу. Сам Катаев хорошо знал цену таким мелочам и умел их описывать точно и выразительно, начиная с самых ранних очерков и рассказов, непосредственно с фронтов первой мировой войны (вспомним, что и в рассказе «Виадук» о второй мировой войне каждая, на первый взгляд, пусть незначительная подробность безошибочно оказалась на сво-

ем месте и к месту). В «Юношеском романе» автор специально предостерегал пишущих о войне или вспоминающих войну: нельзя злоупотреблять описанием только сильных переживаний, подвигов, героизма и боевых эпизодов, оставляя без внимания мелочи, из которых состоит быт войны, из которых складывается жизнь на передовой линии, даже перед лицом возможной близкой смерти. Полемизируя с теми, кому заблагорассудилось бы приблизительно и слащаво живописать героические подвиги, Катаев упрекал столь же резко и тех, кто, напротив, брал только военный быт, часто воспроизведенный неверно и понятый очень поверхностно.

А «мелочи» эти определялись не только ежесекундным ожиданием смерти. Пустоты заполнялись, ну, хотя бы тяжелой, кропотливой, надоедливой чисткой дула оружейного ствола, каждый раз после стрельбы. Скучную и мучительную эту процедуру Пчелкину приходилось проводить четыре-пять раз в день. И хотя у Катаева прозаическое описание самого процесса чистки сделано так, что мы отнюдь не скучаем над этой страничкой, в жизни все, разумеется, было изнуряюще трудно. А описание целой массы поистине страшных и грозных мелочей фронтового быта приобретает особую свинцовую окраску, потому что тяготы и бедствия войны многократно усугублялись жестокими законами, грубыми нравами и порядками, царившими в старой армии.

Стояли по стойке «смирно», не шевелясь на крепком морозе, провинившиеся солдаты в полной пехотной выкладке, под ранцем, с грузом фунтов на десять. Ничего как будто бы не изменилось за сто лет с той поры, когда в романе «Кладбище в Скулянах» на глазах у дедушки зверь-офицер забил до смерти больного унтера. Теперь это делалось не столь варварски. Кулаком в лайковых перчатках двигали по морде. До смерти не забивали. Но потрясенный Пчелкин так и не решился в письме Миньоне рассказать, как толстый генерал в бекеше неизвестно за что бил по лицу бравого фейерверкера, любимца солдат.

«Юношеский роман», наверное, последняя книга, написанная непосредственным участником и свидетелем первой мировой войны. Те, кому захочется обращаться к этой теме впредь, воспользуются архивами, документами, историческими исследованиями. Катаев не пользовался архивами. Он полагался на свои корреспонденции с фронта, на юношеские письма, на собственную память. Ничего



больше. Описал то, что восемнадцатилетний вольноопределяющийся увидел из солдатской землянки, с огневой позиции третьего орудия второго взвода первой артбатареи 64-й артиллерийской бригады.

Много или мало увидел?

Можно сказать — мало. Кругозор Пчелкина поневоле был ограничен территориально узким клочком земли, на котором занимала свои позиции батарея, и ее перемещениями вдоль линии фронта. А кроме того, в понятиях Пчелкина о жизни поначалу столько еще сохранилось чисто ребяческого, простодушного! Перечитывая в строчках писем «полустертый остаток» своей прежней жизни, Катаев подчеркнет это не раз. И все равно, того, что Пчелкин видел, пережил, — хватило с лихвой, чтобы осознать, почувствовать бессмысленность войны, весь ужас происходящего на фронте, всю нелепость, ненужность генеральских приказов, посылающих на убой солдат, всю остроту антагонизма между низшими и высшими чинами. И до конца жизни запомнить тошнотворный, нарастающий, похожий на визжание заржавленного флюгера под ровным ветром звук летящего снаряда. И даже представить себе, как за ним с журчанием течет рассеченный ветром воздух. Катаев хорошо знал, что такое стрельба немецкой тяжелой артиллерии по нашим блиндажам, столько раз описывал отвратительный, леденящий этот звук в «Сыне полка» и в «Юношеском романе», что если бы собрать все относящиеся только к звуку летящего снаряда и близкого разрыва выразительные катаевские глаголы, эпитеты, сравнения, наверное, они бы заняли целую страницу, а то и две.

Когда от разрыва собственного бракованного снаряда погиб наводчик Стародубец, вышло наружу глухое и давно скрываемое солдатское озлобление («Немцы бьют. Наши бьют. Одно сплошное побоище»), которое Пчелкин почувствовал значительно раньше. Для самого Катаева этот эпизод имел принципиально важное значение. Долгое время он был всего лишь рядовым, как говорилось в армии — «серой порцией», жил бок о бок с солдатами, в тесных землянках, где всегда было полно народу, слышал те же доверительные солдатские беседы, что и Саша Пчелкин, знал о солдатских настроениях, с новой силой вспыхнувших после гибели Стародубца, не раз мог убедиться, что с особенным подозрением солдаты относились ко всем богатым, к офицерам-помещикам, владевшим землей. «Владение большим количеством земли они считали не-

справедливостью, хотя об этом помалкивали, и втайне надеялись, что когда-нибудь и, может быть, даже очень скоро эта несправедливость кончится и всю помещичью землю крестьяне поделят между собой». Сначала об этом говорилось редко, больше намеками. Потом стали говорить громче, настойчивей, уже не таясь и все решительнее требуя кончать войну — непужную, кровавую, бесконечную.

В повести «Я, сын трудового народа...» есть такой эпизод: в дивизию приезжает сам главковерх Керенский и, обращаясь к солдатам, требует именем свободы и революции наступать. А те, для кого личное благополучие дороже великих идеалов свободы, пусть уходят домой. Революция отворачивается от них и лишает высшего звания — солдат русской армии. «Уходите же!» И едва Керенский произнес эти слова, произошло нечто невероятное: молодой канонир Биденко сказал довольно громко: «А нехай они все с тою войной идут в болото» и как был, в стеганой телогрейке и с недоуздом в руке, повернулся пропотевшей спиной к митингующему Керенскому и ушел пешком домой с позиций, в Херсонскую губернию. Это был еще одиночный протест. Никто не последовал за Биденко. Дезертирство, исход с позорно разваливающегося фронта пока не приняло повальных размеров. Но и юбилейная ромаповская медаль Ковалева к тому времени уже покоилась на дне колодца.

А как трагически переживает Саша Пчелкин необходимость все еще подчиняться жестоким обстоятельствам развязанной царским правительством бессмысленной войны, всему тому, в чем вольно или невольно приходилось участвовать! Как переживает собственное бессилие что-либо изменить! В такие минуты он особенно остро ощущает волшебную красоту окружающей природы — полей, поросших ежевикой, холмов, покрытых пушистой травкой и дикой лавандой, волнистых далей на горизонте — все, что так страстно, влюбленно и темпераментно умеет описывать Валентин Катаев, неустанно подчеркивая в «Юношеском романе» толстовский мотив вопиющего несоответствия низости дел человеческих величю природы.

Сам Пчелкин, доведенный до полного отчаяния, чуть не до помешательства, готов совершить бог знает что — дезертировать, покончить самоубийством. А ведь еще совсем недавно он по-детски радостно «играл» в войну, от которой теперь хочет бежать, тщеславился своими артиллерийскими погонами и в письмах Миньоне восторженно

признавался, что мечтает выскочить вперед, смотреть с батареи пехотную атаку.

В «Юношеском романе» Катаев не часто описывает смерть на войне: Стародубец, погибающий от разрыва своего бракованного артиллерийского снаряда, и только что пришедший на передовую молодой, услужливый, необстрелянный солдатик по фамилии Терез. Вместо Пчелкина он отправился на батарею за боеприпасами, но едва поднялся из окопчика, тут же мертвый свалился обратно, головой вниз, к ногам батарейцев. И все, кто были в землянке, увидели, что лицо Тереза, недавно имевшее розоватый оттенок живого человека, постепенно покрывалось гипсовой белизной. Катаев немногословен. Он скуп на подробности. Но замечает самые выразительные: необыкновенную красоту молодого лица Тереза, как у скульптуры греческого юноши, и еще маленькие, чудесно изваянные кисти рук, которые высовываются из-под лохмотьев шинели...

Дальше все до ужаса обыденно. Поспешный вынос тела наверх из окопа. Обозная повозка, в которую на солому кладут убитого Тереза. А приглушенные, темные краски окружающей природы создают свое особое настроение, свой «пейзаж души». После бесконечной артиллерийской дуэли — внезапно наступившая всемирная тишина. И только с вкрадчивым шорохом продолжает сеяться затяжной дождик, как бы незаметно сливаясь с надвигающимися сумерками.

После многих метафорических описаний смерти в «Святом колодце» и «Траве забвенья», где ангел смерти Азраил так часто касался своими крылами героев книги, не успев окончательно, до черноты испепелить их души, — возвращение к простоте, ясности, безо всякой возвышенной, изощренной метафоричности. Сумрачный пейзаж в момент гибели Тереза под стать душевному состоянию Пчелкина, который не может себе простить, что Терез, выполняя то, что предстояло выполнить ему, Пчелкину, погиб из-за него. В сопоставлении ранней, «классической» формы катаевской прозы (скажем так, имея в виду «Парус...») с более поздней, раскованной, эмоционально-ассоциативной (книги памяти) и опять классической («Юношеский роман», «Сухой лиман»), вновь отмечаешь отказ Катаева-художника от постоянства, в пользу того самого непостоянства, которое всегда мешало критикам выстраивать творчество Катаева в одну прямую линию. По-прежнему он был непредсказуем.

Но правильно ли употребить слова «непредсказуемость, непостоянство»? Еще в конце 30-х годов, написав в статье «О простоте формы», что он ищет простой язык, простую фразу, полную простоты ситуацию, предельную обнаженность мысли, Катаев через несколько строк воскликнул: «А может быть, я заблуждаюсь и метафоричность это единственное, что есть ценного в литературе?» Действительно, о каком уж тут постоянстве может идти речь? Во-первых, не будем отождествлять простоту с упрощенностью. Катаевская простота предполагает наивысшую сложность, так же, как истинную метафоричность, ту, что цепили Катаев, Олеша, нельзя отождествлять с бенгальским огнем — холодным, искусственным, мертвенным. Во-вторых, можно ли назвать непоследовательностью то, что Катаев сам считал законом творчества, — необходимость время от времени, лучше ли, хуже, но «менять инструмент» и с присущей писателю жаждой обновления последовательно отказываться от старых творческих приемов и навыков в пользу новых. Причем всякий раз образ художественного мышления ему подсказывался замыслом, сюжетом, идеей будущей книги.

В «Святом колодце» картина тотальных последствий атомного взрыва предстает как некая страшная реальность и одновременно как развернутая метафора, навеянная кошмарными видениями апокалипсиса. В «Юношеском романе» описание, быть может, самого страшного и самого тотального по тем временам оружия массового уничтожения — удушливого газа и последствий немецкой газовой атаки, когда все вокруг окутано тяжелым, ядовитым газовым туманом, тоже напоминает кошмарные видения Апокалипсиса. С той разницей, что они воспроизведены очевидцем происшедшего почти с документальной точностью. Разные художественные средства и возможности, разные формы катаевского образного мышления, — суть остается неизменной. Может, меняется «инструмент», но пишет Катаев об одном и том же: человек рождается не для того, чтобы умереть от снаряда, бомбы, газа или ядерного взрыва. Будут ли его звать Саша Пчелкин или как-нибудь по-другому, будет ли он, отравленный газом, чувствовать, что дышать становится почти нечем, или прислушиваться к отвратительному звуку приближающегося снаряда, он одинаково пожелает тишины степной южной ночи, сверчков, звездного неба.

И один из ранних рассказов Катаева, «Ночью», написанный под непосредственным впечатлением только что

пережитого на фронте страха, и воскрешенный через много лет тот же эпизод в «Юношеском романе», когда двое вконец измученных, изголодавшихся телефонистов одиннадцать суток мотаются между нашим арьергардом и немецким авангардом с тяжелыми катушками, на которые нагружено несколько верст телеграфного провода,— все о том же — о человеческом и бесчеловечном. Только в рассказе больше негодующих монологов,— герой яростно проклинает войну и всякого, кому взбрет в голову превратить всю эту грязь и ужас в красивую ложь. В романе стереоскопическая детальность изображения военного быта говорит сама за себя, всякий раз становясь проклятием войне. И снова разные художественные средства «работают» на одну главную идею.

«Неприятельские аэропланы, перестрелки, озера небесного цвета. Война! Кто же все это смешал воедино, какой антихрист!»

Да, он очень изменился, юный Пчелкин, с тех пор, как русская армия на его глазах испытывала одно поражение за другим и развеивались в прах мечты о войне наступательной и победоносной. А в финале романа разгром наших войск армией Макензена на румынском фронте еще больше укрепил уверенность в том, что позорный конец неизбежен.

Все чаще и чаще до солдат доходят зловещие слухи о хаосе в тылу, о министерской чехарде, голоде, забастовке на Путиловском заводе, снабжающем армию артиллерией. Проходя мимо Пчелкина, ротный фейерверкер Чигринский, тот самый, которого бил по лицу толстый полковник, мурлычет себе под нос: «Вышли мы все из народа, дети семьи трудовой, братский союз и свобода — вот наш девиз боевой...». «Мотив и слова,— признается Пчелкин,— были мне до сих пор неизвестны. Песня была не общедоступная, солдатская, не народная, а какая-то совсем другая». Ну, а как пели общедоступную, народную — про Ермака?

«Какое тайное значение солдаты придавали древней романтической картине: гроза, буря, молнии и сидящий на диком берегу Ермак? За кого они его принимали, за охранителя границ великого русского царства или за самого Пугачева?

Но меня беспокоили солдатские лица, в общем-то свои, вдруг ставшие грозными, как бы отражая гром и молнии приближающейся народной бури.

Народная баллада о грядущей революции».

Многого Пчелкин толком еще не понял. И не поймет. Для него эта пора еще не наступила. Но он впитал в себя, аккумулировал веяния времени. И, в отличие от прапорщика Пети Бачея в «Зимнем ветре» или поэта Рюрика Пчелкина в «Траве забвенья», быстрее мужает духовно, нравственно. Быстрее освобождается от присущего ему, в наименьшей степени, чем Пете Бачею и Рюрику Пчелкину, инфантилизма...

Быстрее, но не легче. Гораздо труднее. Через душевные потрясения, конфликты, которые, каждый раз посвоему, в «книгах памяти» пережили катаевские герои.

Я отнюдь не считаю «Юношеский роман» лучшей, главной книгой Катаева, но эту книгу он мысленно писал чуть не всю свою жизнь. Еще в разгар первой мировой войны начат был роман «Звенья». Катаев говорил, что впоследствии он не прикасался к незаконченному роману (хотя в одном газетном интервью упомянул о работе над ним), потому что в середине 20-х годов вышло много книг о первой мировой войне и среди них ставшие знаменитыми «Огонь» Анри Барбюса, «На Западном фронте без перемен» Ремарка, «Прощай, оружие!» Хемингуэя.

В 1948 году Л. Скорино записала рассказ Катаева: «Когда вышла книга Ремарка «На Западе без перемен», это для меня было настоящим ударом... Я тоже задумывал тогда роман о войне. Прибежал Олеша и сказал: «Как бы ты хотел написать, этот немец написал...» Однако, когда я прочел, у меня отлегло от сердца. Не так это, совсем не так, как мне хотелось... Я не мог охаять войну. Ее наш народ превратил в войну против империализма, в войну гражданскую и умирал за большие цели»<sup>1</sup>.

И все же книга опять отодвинулась тогда на неопределенный срок.

Но полузабытое возвращалось — сперва в рассказе «Под Сморгонью», через много лет, мельком, в «Зимнем ветре» и в «Траве забвенья». К этому времени уже давно отгремели залпы Великой Отечественной, оставившей глубокий след в жизни писателя и в его творчестве. Можно было предположить, что события второй мировой войны окончательно вытеснят события первой, начисто заглушат, потускнеет, выветрится к ней интерес художника. К тому же возникала вполне реальная опасность: удастся ли, обращаясь к прошлому и вольно или невольно мо-

---

<sup>1</sup> Скорино Л. Писатель и его время. М., Советский писатель, 1962, с. 93.

дернизируя его, писать о той войне (да и вообще нужно ли?). Ведь новая мировая война прибавила столько новых жизневажных проблем, так основательно перекроила карту мира и души людей! Однако шестнадцатый год, когда вольноопределяющийся Валентин Катаев впервые оказался на фронте, навсегда остался с ним, в нем. И он это знал. Первая мировая война ушла не только в «бесконечность прошлого», но и в «бесконечность будущего». Значит, не было исключено, что в «бесконечности будущего», если только хватит сил и времени, писатель еще попробует к ней вернуться.

Попробовать вернуться! Эта мысль не оставляла Катаева на протяжении всех тридцати лет. Решался, колебался, отказывался и вновь решался. А когда решился окончательно, описал солдат, вынесших на своих плечах все тяготы и весь позор неправой империалистической войны, их разговоры, чаяния, сомнения, надежды и — с ощущением, что всю Российскую империю трясет, — нетерпеливое ожидание приближающейся неизбежной, грозной народной бури, готовность превратить войну империалистическую в войну против империализма. Но прежде чем описать все это, предстояло тогдашнюю, давно прошедшую фронтовую жизнь Саши Пчелкина возратить, восстановить неочищенной, непрепарированной, во всей непохожести событий той войны на «сороковые — роковые». Это Катаев и постарался сделать, перечитывая старые письма. Неизменным, пожалуй, осталось пронесенное автором через все войны восхищение солдатской храбростью, удальством, солдатской смекалкой, фронтовым юмором. Осталась способность залюбоваться хорошей офицерской и солдатской выправкой. Тут не было модернизации. Скорее другое: у потомственного военного сердце начинало биться сильнее, — и в юные годы и в старости — при встрече с braveм, подтянутым красавцем солдатом и офицером, что, впрочем, не мешало ему под простым, пыльным солдатским комбинезоном в неказистом на вид гвардии генерал-майоре (очерк «Во ржи», 1943 год) разглядеть бога войны.

И все-таки, не попадись Катаеву на глаза письма с фронта к Ирэн и чуть позже или чуть раньше пожелтевшие бумаги предков, хранившиеся в старом сафьяновом портфеле, не увлекись он замыслом романа «Кладбище в Скулянах», который вызвал такое множество ассоциаций, так «накладывался» на последующую военную судьбу внука, прошедшего по старым военным дорогам своих предков, — «Юношеский роман», возможно, так бы наве-

гда и растворился невоплощенным в «бесконечности прошлого».

Некоторые страницы «Кладбища в Скулянах» воспринимаются в буквальном смысле слова как пролог или вступление к «Юношескому роману». Здесь словно был спрятан ключ. И не только потому, что в обеих книгах значительная часть действия происходит в одних и тех же местах и описан один и тот же пейзаж, — дремучие хвойные леса Белоруссии, вспоминается заснеженный военный тракт на Вильно, по которому бежал из России Наполеон, и тесно связанные с военными судьбами всех трех поколений Бачеев берега Дуная, Прута и синие предгорья Карпат. Именно в этих местах много раз, вслед за прадедом и дедом, испытывал свою военную судьбу внук.

Но в «Кладбище в Скулянах» собственная тема внука, какую бы важную роль она ни занимала в общем замысле книги, ведется параллельно главной, вкрапливается в текст по ассоциативным связям, а в «Юношеском романе», воплощаясь в образе Саши Пчелкина, безраздельно выходит на первый план.

Итак, от «Кладбища в Скулянах» к «Юношескому роману» это, можно сказать, преемственность «по военной линии».

А по романической, романтической, «гражданской»?

Думается, история ищущей, безответной любви юного Пчелкина к Ганзе Траян восходит к «Святому колодцу», где появляется похожая на Ганзю, как две капли воды, безымянная гимназистка маленького роста, с незначительным лицом, карими глазами, женственная, но лишенная индивидуальности, что, «как я понял впоследствии, и есть ее индивидуальность».

Сохраняя верность своей художественной привычке возвращаться к себе, возвращаться, но каждый раз на новом витке, к однажды уже описанным ситуациям, конфликтам, характерам, исследуя их психологически глубже, тоньше, подробнее, меняя ракурс, освещение, пользуясь новой оптикой, Катаев поступает так в «Юношеском романе» с Ганзей и Сашей Пчелкиным. Он увидел их такими и не такими, какими однажды уже увидел, если, разумеется, мы согласимся признать маленькую гимназистку в темно-зеленом форменном платье из «Святого колодца» прообразом Ганзи Траян. Так же, как Ганзя, она расплетет однажды свои золотисто-каштановые косы. Тяжело, всей массой, как у Ганзи, они опустятся на его детскую прямую спину, и с той минуты мальчик поймет (в «Свя-



том колодце» и в «Юношеском романе»), что всегда будет любить эту девочку.

Они оба — он и она — принадлежат к миру катаевских девчонок и мальчишек, гимназистов и гимназисток, всегда таких разноликих, но о которых всегда безошибочно можно сказать, — они «из Катаева»: мальчишки Петя и Гаврик, Ваня Солнцев — сын полка, маленький Валя в «Разбитой жизни...», его братишка Павлик и катаевские девочки — героини первых детских романов и увлечений, любви с первого взгляда, заставляющие мальчиков испытывать любовное волнение, краснеть, бледнеть, терять в их обществе дар речи или обретать необыкновенное красноречие, грубить, врать, хвастаться, городить всякий вздор, задаваться, стараться быстрее всех бегать, выше всех прыгать, пронзительно свистеть сквозь передние зубы и вообще казаться во всех отношениях молодцами, что, впрочем, не мешает им ссориться с девочками, а иногда даже и драться с ними.

Все это катаевские краски. И художник удивительно искусно, с большим юмором умел пользоваться ими, рисуя характеры детей и отношения, складывающиеся между ними. Девочка Зоя так нахально мошенничала, играя в крокет, что пришлось хорошенько дать ей крокетным молотком по ногам, после чего ни о каком романе, разумеется, не могло быть и речи. Любовь к девочке Моте, у которой качались в ушах хорошенькие голубые сережки и так мило двигались худые лопатки, была посерьезнее. Ведь кроме всего прочего Мотя была сестрой Гаврика. «А разве могло быть в девочке что-нибудь привлекательнее и важнее, чем то, что она сестра товарища?» Уже в одном этом заключалось зерно неизбежной любви. Другая девочка, Санька из «Кубика», с кошачьими глазами «цвета еще не вполне зрелого крыжовника», удивила мальчика своим бледным клетчатым платьем. И этого, оказывается, тоже было достаточно. Давно замечено, что удивление — первый шаг к любви. Санька была прекрасна, «как ни одна девочка в мире». Сам Катаев признавался в «Юношеском романе», что постоянная влюбленность его героя в кого-нибудь «зависела от случая, от обстоятельств времени года, погоды, растений, полета чайки, луны над морем, степного заката или запаха духов, или особенностей речи, роста, сложения, возраста». И для выражения чувства мимолетной детской влюбленности Катаев умел находить десятки цветов и оттенков, подсказанных характером, обстоятельствами, возрастом, поведением мальчика в обществе девочек —

смешным, неуклюжим, наивным, трогательным, а по большей части одновременно и тем, и другим, и третьим.

Любовь мальчика к девочке в «Святом колодце» и «Юношеском романе», еще полудетская и уже полувзрослая, написана совсем в иной тональности, чем история забавных увлечений восьмилетнего Пети Бачея или мальчика Вали, от которых и впрямь можно было ожидать, что они, того и гляди, стукнут нравящуюся им девочку крокетным молотком. У Саши Пчелкина чувства глубокие, серьезные. И Катаев уделяет много внимания психологическим мотивировкам, совершенно не нужным для объяснения того, как и почему Петя Бачей вдруг так пылко влюбился в девочку Мотю.

Вот они стоят друг против друга, он и она, в «Святом колодце» и в «Юношеском романе», — худой гимназист и маленькая гимназистка. Он в форменной гимназической суконной куртке, она — в форменном будничном саржевом переднике. Он ее любит, она его — нет, и не полюбит.

Через сорок лет он отправится за океан и встретится с ней, чтобы задать всю жизнь мучивший его вопрос: любила ли она когда-нибудь его? Но, может быть, художник просто выдумал и эту вечную любовь и полет к некогда любимой женщине за океан. Игра воображения? Пожалуй! Ради того, чтобы драматизировать незатейливую историю несостоявшейся первой любви? Как выдумал, отчасти поддавшись искушению фантазии, историю поведения Сергея Уточкина на циклодроме. Но доверимся фантазии художника. Она способна творить чудеса, все превращая в реальность.

Мы уже говорили, анализируя «Святой колодец», что для замысла книги нужно было это уже ненужное лирическому герою бесполезное свидание. Нужно было опять, как тогда, в начале жизни, стоять друг против друга: вот он и вот она. Ей нужно было произнести печальную фразу, что их обоих, быть может, давно уже нет на свете, ему ответить задумчиво: «Быть может». И вырвать грешный свой язык. Неподвижная фигурка женщины у ограды собственного дома давно уже превратилась словно бы в небольшое, серое изваяние. Женщина и впрямь словно бы окаменела, умерла не физически — духовно. Она, не он. Бедные ее слова, последнее, что он услышал: «У меня здесь больше никого нет. Никого на свете. Я могу жить вполне прилично, но я осталась совсем одна», еще некоторое время будут преследовать его, когда, путешествуя по Америке, он стремительно пересечет ее из конца в конец, будут странно

контрастировать с воспоминаниями то об Анри Барбюсе, с его мечтой расчистить путь от человека к человечеству, то о знаменитом американском поэте Роберте Фросте, который даже на ложе смерти не чувствовал одиночества, думая о том, как сохранить жизнь на земле, спасти людей от атомной гибели.

В острейшем столкновении противоречивых, конфликтных красок время непрестанно движется вперед, втягивая в свой безостановочный бег народы и континенты.

— А где была ты?

Этот вопрос теперь для него во сто крат важнее того, надуманного, ради которого он, как ему казалось, пересек океан: любила ли она его? К чему было заполнять пробелы прошлой жизни? Вновь пытаться воскресить сладкие и горькие, печальные и восторженные чувства первой полудетской любви? Саша Пчелкин в землянке под Сморгонью с мучительной ясностью осознал, что возврата к прошлому нет. И у лирического героя «Святого колодца» на этот счет не было другой альтернативы. А если и сохранились какие-то иллюзии, они развеялись в час встречи с некогда любимой женщиной. В ее пустой, бесполезной и одинокой жизни остались одни только воспоминания о прошлом. Маленькая, окаменевшая вдова жила только ими. А он жил настоящим. Но дважды — на столе хирурга и в ее доме — почувствовал себя человеком, вдруг оказавшимся в небытии, в болезненном оцепенении, похожем на наркотический сон, словно бы погруженным на морское дно под страшной тяжестью павалившихся на него километров воды.

И огромным усилием воли, миг за мигом возвращаясь в настоящее, он трижды благословлял страну своей души, мерцающую по ту сторону континента, на другом материке, которая дала ему «столько восторгов, столько взлетов, падений, разочарований, столько кипучей радости, высоких мыслей, великих и малых дел, любви и ненависти, иногда отчаяния... Словом, столько всего того, что создало меня по своему образу и подобию, именно тем, что я есть...».

А где была ты?

Рассказ о первой любви мог занять в «Святом колодце» три — четыре странички, а прошел через всю книгу, получил развитие, продолжение, органически вписался в общий контекст странствий катаевского героя, воображаемых и действительных встреч, воспоминаний, перевоплощений. Размах вольтовой дуги, — писал в упоминавшейся

уже статье критик И. Гринберг, — в «Граве забвенья» очень велик. Печальная беседа об утраченной молодости и несостоявшейся любви оказывается лишь одним звеном. Верно! Но каким важным звеном! На страшную глубину нырнул лирический герой книги, надеясь поднять со дна мраморную статую богини, а у него в руках оказалась всего лишь маленькая, почти черная от времени терракотовая статуэтка женщины, вдовы...

Прозрение — вот, может быть, то главное, что он вынес из скитаний по эту и чуть ли не по ту сторону бытия. И печальная встреча, среди многих других, — неподвижная женская фигурка, застывшая у ограды своего дома, — с особой, пронзительной остротой заставила его заново понять и оценить жизнь наполненную, деятельную, источник непреходящей радости, вопреки пустой, неподвижной, трагически окостеневшей.

Если в «Святом колодце» история первой любви уходит в отдаленное прошлое, чтобы вновь возникнуть в отдаленном будущем, то в «Юношеском романе» — всё в настоящем. Тут не существует дистанции времени. Можно не сомневаться, что Пчелкин не сразу примирился с потерей Ганзи и воспоминания о несостоявшейся любви его долго еще мучили. Но это все осталось за пределами книги. Автор поставил точку, лаконично сообщив, что Ганзя вышла замуж за богатого кавалерийского корнета и, конечно, вместе с мужем, бежала от революции за границу.

Все, что с ней случилось потом, не имеет значения. Быть может, именно ее одинокая старость и описана в «Святом колодце». Особенно, если в обеих книгах Катаев действительно имел в виду одно и то же лицо. Мы ведь знаем, как неохотно он расставался со своими персонажами. Так или иначе, а писатель, по-видимому, считал, что уже «закрыл» для себя тему. Да и сверхзадача в «Юношеском романе» была другая. Не воскрешать, спустя годы, воспоминания о первой любви, чтобы, вспомнив, отыскав и разочаровавшись, испытать глубокое потрясение, а выразить все подчиняющее себе, сводящее с ума, сиюминутное чувство Пчелкина к Ганзе, — нежность, веру, душевный трепет, все, о чем, не избегая многозначительных многоточий, он говорил в письмах Миньоне, все адресуя ей, но ведь Миньона была только девушкой — ширмой, прикрытием его истинных чувств к Ганзе.

В конце «Юношеского романа» Пчелкин жестоко и несправедливо отзовется о Миньоне: «Миньона — была вой-

ной. Ганзя — юностью, любовью, жизнью». Почему же так нелестно о Миньоне? Вероятно, потому, что с неприязнью вспоминал, как в отношениях с ней фальшивил, лгал, изворачивался. И молодым, доблестным добровольцем-патриотом и нежно влюбленным старался казаться больше чем был на самом деле. Все было взаимосвязано — Миньона и действующая армия, лирические послания к ней, желание втянуть в любовную переписку и обращения к Миньоне с просьбами устроить, облегчить его военную судьбу. Даже ее внешнее сходство с отцом, командиром артиллерийской бригады, невольно ассоциировалось с войной. Правда, Пчелкин однажды признался Миньоне, что ему нравится в ее чертах что-то «отцовское». Хотя навряд ли это «что-то» могло нравиться Пчелкину. Катаев-портретист с его искуснейшей игрой на контрастных красках, с его умением безошибочно точно схватить главное, определяющее в облике человека, найти эпитет, сравнение, которые, по слову Белинского, «так и мечутся» в глаза, в одной фразе, через внешнее раскрыл внутреннее, отметив то, что скорее отталкивало, чем привлекало: «Несмотря на свое сходство с отцом — генералом, Миньона отличалась прехорошеньким личиком, которое можно было назвать кукольным, если б не какая-то властная черточка в рисунке губ, как бы созданных не столько для поцелуя, сколько для выговора».

А Ганзя?...

О ней тоже сказано достаточно: тяжелые золотисто-каштановые волосы, точь в точь, как у той гимназистки в «Святом колодце», маленькие, но уже не детские кисти рук с наполированными ноготками. Однако портрета Ганзи, по существу, нет: незначительное, незапоминающееся лицо, которое Пчелкин никогда не мог рассмотреть, «да и сейчас не берусь его описать. Единственное могу сказать — что бог, создавая Ганзю, не забыл положить в нее немного корицы». На всю жизнь в памяти Саши Пчелкина осталась боковая аллея Александровского парка в Одессе, где Ганзя назначила ему однажды свидание. «С годами память ослабела, но вид боковой аллеи держался крепко, разве только исчезали детали, которые, впрочем, только засоряли пейзаж ненужными мелочами. Хорошая память — фотография, плохая — живопись. В конце своей жизни я видел боковую аллею, как рисунок углем... со всеми подробностями только что спиленных черных веток, еще не убранных с дорожки... Я видел лестницу, прислоненную к стволу дерева, и городского садовника в зеленой

форменной фуражке, который спиливал ножовкой непужные ветки...».

И опять — о ней, о Ганзе, при всех, до мельчайших подробностей, деталях, о ее незапомнившемся внешнем облике: «Вместо лица как бы тающее облачко, что-то общее. Без частностей, недоступное для глаза. Но такое родственное моей душе. Я никогда — ни тогда, ни потом — не мог представить себе ее лицо. Оно всегда было неуловимо». Однако, может быть, в этом как раз и заключена тайна образа Ганзи. Странная, притягательная ее сила. Любовь, юность, жизнь очень высокие понятия. Их трудно воплотить визуально в конкретно-осязаемые черты. Катаев и не стремился к этому. Да и обладала ли Ганзя всеми теми свойствами, которые ей приписывал Пчелкин? Навряд ли! Но все равно жизнь Ганзи представлялась ему загадочной, неизвестной, в каком-то своем, недоступном ему, Пчелкину, мире, а она сама стала воплощением мечты, надежды, как всякая надежда, неуловимой, недоступной для глаза, словно «тающее облачко».

Необъяснимая, без взаимности, любовь к Ганзе, отчаянное несовпадение ее с окружающей Пчелкина жизнью, с окружающим его миром постоянно настраивает повествование на драматическую волну.

Так же, как в ранних военных рассказах, Катаев в «Юношеском романе» тоже все освещает двойным, перекрестным светом: теплым, добрым, домашним — из прошлой жизни, хмурым, пронзительным, «оконным», неласковым — из нынешней. И сколько раз все то, что сам Пчелкин назвал «мелодией моей любви» и с таким душевным жаром проигрывал наедине с самим собой или красноречиво описывал в письмах к Миньоне, вдруг грубо обрывалось привычным приказом фейерверкера: «Батарея, к бою!», а лирические излияния сменялись прозаическими картинками фронтового быта: утопая в грязи, кочевала по фронтовым дорогам артиллерийская батарея, сменяющая огневые позиции, весь в орудийном сале и керосине Пчелкин чистил банником ствол своего орудия. На мостике через ручеек возле носилок с убитым солдатом стояли, видно, отдыхая, два санитары. Отвернувшись в сторону, они курили сигарки, свернутые из газеты, и сплевывали в ручей...

И все-таки образ Ганзи всегда и везде занимал воображение Пчелкина, владел его мыслями и чувствами. Кто бы она ни была, эта Ганзя Траян, так и не раскрывшаяся нам до конца, чье лицо так и осталось неуловимо, абстракт-

но, она сделалась героиней безответного, горького, прекрасного юношеского романа Пчелкина, даже не знающего, за что он ее полюбил. В страшном этом мире, наполненном дыханием смерти, на этой проклятой, кровавой войне, где чувству-то и не было места, Пчелкин сберег свои чувства к Ганзе. Война наложила на них свой отпечаток, но ведь и юношеский роман Пчелкина помогал ему верить, надеяться, жить...

Пройдет совсем немного времени — разразится революция, развалится фронт, вот-вот сбежит за границу Ганзя, если уже не сбежала. Пчелкин стоит на перекрестке дороги. Но какова бы ни была в «Юношеском романе» мера автобиографичности, его финал предопределен. Ответ на вопрос: «Куда идти?» — уже дан в «Волнах Черного моря»: в революцию, с революцией.

## ПОСЛЕДНЯЯ ГЛАВА РОМАНА

«Спящий» и «Сухой лиман» — последние, прощальные страницы того огромного романа, который Катаев писал всю жизнь, все свои книги считая разными его страницами, главами, частями. Темы могли повторяться. Но только на каждом новом витке Катаев их варьировал и видоизменял.

Вот и «Спящий» вновь воскрешал эпоху гражданской войны, далекую и смутную пору, когда Одесса с непостижимой быстротой переходила из рук в руки. В ранних рассказах Катаева тревожное, неустойчивое это время облекалось в форму фантастических «дьяволиад», в поздних — «Вертере...» и «Спящем» — все по-катаевски реально, ощутимо, осязаемо, вещественно (хотя и привиделось рассказчику во сне), исчезли таинственные вечные скитальцы, свидетели всех земных круговертей. Нет больше вездесущего черта в цилиндре и белых перчатках. Впрочем, если внимательно перечитать «Спящего» и задуматься над его сокровенным смыслом, чертовщины окажется вдоволь.

Я искал возможность сравнить «Спящего» и «Сухой лиман», еще два «одесских» произведения позднего Катаева, написанных след в след. И нашел эту возможность, но не в сходстве, а, как мы увидим чуть позже, в антитезе. А сходство «Спящего» неожиданно напрашивалось с совсем другим произведением — ранней сатирической повестью Катаева «Растратчики». Казалось бы, между ними

так же мало общего, как между пейзажами осенней слякотной Москвы и согретой ярким полуденным солнцем юга — Одессы, города трех маяков, во всем сиянии ее поэтических красок. Что общего у спившегося бухгалтера Прохорова и кассира Ванечки Клюквина, проматывающих казенные деньги по разным пивным и забегаловкам в обществе проституток, кочующих из города в город в поисках какой-то небывалой роскошной жизни, с этими молодыми, красивыми людьми, любящими петь, музицировать, декламировать стихи, восхищаться с борта яхты морскими далами? Романтический налетчик Манфред не чета мелким бесам, всему темному сброду, который липнет к Прохорову.

И все же сходство есть! В противоестественном, прозрачном мире блуждают те и другие, пытаясь выдумать собственный мирок, пошлый, вульгарный или романтический, мнимовозвышенный, жадно ловят мимолетные наслаждения, пытаются уйти от действительности, страшатся возмездия, втайне тешась мыслью: авось пронесет, образуется — и тогда сладкой жизни на их век хватит.

В странном, вдруг образовавшемся промежутке безвластия, воцарившемся в Одессе, компания случайно сблизившихся молодых людей, может быть, завтрашних заговорщиков, налетчиков, а сегодня детей разорившихся одесских миллионеров, столбовых дворян и прочих, вдруг возникших, безликих, даже не знающих друг друга, не живет, а как бы только временно существует без дел и обязанностей. «Трудно было себе представить иную жизнь. Впрочем, никто не думал о будущем». Надеялись: так продолжится и дальше. Наслаждались мнимой свободой — она была лишь плодом воображения, но помогала заслонить истину.

«Воображение казалось им могущественнее действительности».

А истина заключалась в том, что идущую с севера бурю не ждали, боялись. И каждое утро, собравшись на яхте, пестрая компания отправлялась в море. Прогулка? Нет, побег в «нелюбимое море» от грозной реальности. Хотя и море не было таким уж нелюдимым: на горизонте, напоминая о действительности, дымили иностранные корабли, увозившие за границу богачей, спасающих свои богатства, свои жизни. Да и возвращаться все-таки приходилось каждый раз обратно в город. А компании на яхте больше всего хотелось отгородиться от реальности, от «бушующего где-то вокруг мирового пожара», надолго исчезнуть из го-



рода, над которым нависло что-то опасное, зловещее, от чего спящий тяжело стонал и сердце его сжималось и трепетало.

Но беспечная компания на палубе все еще наслаждалась движением легкого морского бриза. Правда, красивый молодой человек с байроновской осанкой и романтическим именем Манфред, влюбленный в прекрасную Нелли, уже обдумывал план побега с ней из города в далекие «райские страны». Для этого ему нужны были деньги. Много денег. Он пытался ограбить скупщика бриллиантов и погибал вместе с двумя сообщниками в уличной схватке с разъяренной толпой. На базаре горожане обменивали у пригородных крестьян фамильные драгоценности на продукты. Пока хватало вещей, они тоже старались не думать о том, что же случится завтра. Таинственные ювелиры сплавляли за границу скупленные за бесценок бриллианты и золото...

И как знак надвигающейся беды, как предчувствие ее неизбежности, на яхте в маленькой каюте сидела девушка и беспечно, до зеркального блеска полировала себе ногти. Горькое утешение. Если кончится гибельный самообман, если яхта пойдет ко дну, пусть тогда люди по ногтям узнают, что «перед ними труп утопленницы из хорошей семьи». И даже те двое юных, счастливых влюбленных, нежно улыбающихся друг другу,— юноша с загорелым цыганским лицом и девушка, «вся светящаяся мягкой белизной», быть может, самые реальные в этой полупризрачной компании, с тревогой спрашивали самих себя: не снимся ли мы только кому-нибудь? Блаженные, нищие духом, что же с нами будет в конце концов?

Когда-то Ванечка Клюквин, выйдя под стражей из зала суда, вдруг увидел мир в цвете, в красках, в незамеченных прежде простых и удивительных подробностях— с тончайшим серпом месяца, повисшим над городом, с гроздьями воздушных шаров— красных, синих, зеленых, которые, скрипя и покачиваясь, плыли над толпой, «радуя глаза своей свежестью яркого волшебного фонаря и переводных картинок», увидел у здания суда озябшую милую Зою в бедном синем пальтишке, «со слезинкой, замерзшей на румяной щеке». Вот какого счастья он хотел и не получил. Странная, страшная стихия подхватила его, поволокла, протащила мимо. И не было у него сил удержаться, противостоять. А компания молодых людей на яхте, которую штормом однажды прибило к камышовому рыбацему куреню, утонувшему в зарослах диких трав, над которыми царила божественная тишина и где жили босоногие, госте-

приимные рыбаки! Чего еще надо было человеку для счастья? Но они не задержатся, не такого счастья им хочется. Слишком простым и бедным показалось бы счастье островитянина Манфреду, мечтающему о деньгах, о беспечной блаженной жизни, где действительность и впрямь подчиняется его, Манфреда, воображению (разумеется, более богатому, чем нищее воображение бухгалтера Прохорова, но, в общем, оба они по-своему рисуют себе райские кущи). Да и достаточно ли оно надежно, тихое камышовое местечко? Спящему это напоминало чудо тайфуна или циклона, в центре которого ненадолго образуется труба неподвижного воздуха, ласкового солнца, ясного неба.

Расколотый, разворошенный мир. Драматические судьбы людей. Непредсказуемые, фантазмагорические развязки. Так бурный наш век отражается в зеркале последних катаевских книг. И, может быть, только спящий из одноименной повести и другой спящий — из «Вертера...» (если это не одно и то же лицо), не имеющий силы сбросить оковы сна, видели историческую перспективу, владели истинной, но не были в состоянии ничего изменить, потому что знали, что живут и действуют во сне.

Справедливо, наверное, сказать, что герои повести «Сухой лиман» во всем, и прежде всего в своей гражданской, нравственной позиции, противоположны героям «Спящего». Пафос — и антипафос. Приятие новой жизни — и неприятие, желание включиться в нее — и попытки уклониться, избежать, уйти.

В последней вещи Катаева, своего рода эпилоге его многотомного романа, где в последний раз герои сошлись вместе, где объединились сюжеты многих его книг — семья, дети, Одесса, любовь, смерть, войны и революция, а значит, целая жизнь, опять все пропущено сквозь призму сокровенных далеких и близких воспоминаний в соединении с поэтической фантазией, вновь и вновь во всем угадывается мера автобиографичности. Но если «Кладбище в Скулянах» воскрешало историю рода Бачеев, предков Катаева по материнской линии, чья жизнь почти целиком прошла в седле и в военных походах, то «Сухой лиман» — рассказ о судьбах «мирной» родни Катаева по отцовской линии — дядей, теток, братьев, сестер, двоюродных и родных, многочисленных потомков вятского соборного протоиерея, которые по мере сил старались вносить в общество дух просвещения и гуманности. Как и в раннем рассказе «Отец», все они носят фамилию Синайских.

В отдаленное прошлое уводила Катаева биография Ивана и Елисея Бачеев — ко времени нашествия Наполеона и еще дальше, к войнам России с Оттоманской империей за выход к Черному морю. Маленькая повесть «Сухой лиман» относится к событиям более близким — конца XIX, начала и середины XX столетия, когда родились, жили и постепенно старились двоюродные братья Александр Николаевич и Михаил Никанорович, двое последних, оставшихся в живых хранителей рода Синайских.

И снова обращение к крутым, переломным временам. Как будто какой-то неумолимый рок навис над всеми Синайскими. Многим досталась трудная участь: тяжелые болезни, преждевременная смерть близких людей, одиночество, нищета, раннее увядание прелестных женщин, гибель в расцвете сил молодых мужчин. Счастливые, обещающие начала и скорбные, роковые концы.

В повести братья встречаются после долгой разлуки. Они отправились на прогулку и медленно идут вдоль каменной, оштукатуренной светло-розовой стены старинного госпиталя, где долечивается после инфаркта генерал-майор в отставке Михаил Никанорович Синайский. Стена символизирует бесконечность времени, как в «Святом колодце» — старик с бутылками в его бездонном мешке. С неумолимой последовательностью стена ведет братьев от одного кирпичного блока к другому, от воспоминания к воспоминанию, хотя жизнь Синайских двигалась не наподобие каменного однообразия, госпитальной стены, раскладывалась отнюдь не по календарю и не по железнодорожному расписанию с часами прибытия и отправления поездов. И все-таки что-то давящее, каменное часто будет приmeshиваться к дорогим воспоминаниям о прожитом и пережитом, словно бы все время сопровождающая братьев неизменно длинная, глухая госпитальная стена не желала их оставлять наедине со своей памятью.

Семейная хроника тех, кого в «Сухом лимане» Катаев назвал Синайскими, нам отчасти известна из прежних книг Катаева. Но все так свежо и непосредственно рассказано заново, как будто бы только что впервые увидено, услышано, пережито: и рождественская елка, и смерть молодого, многообещающего ученого дяди Яши как предвестие другой ужасной смерти — Сашиной мамы, погибшей от воспаления легких, и добрая, энергичная швейцарская француженка — гувернантка Зинаида Эммануиловна, вдова одного из Синайских, и на всю жизнь ясно запомнившиеся подробности замазки гимнастических окон, над которыми

словно волшебник колдовал умелый стекольщик, запомнился даже какой-то особый, режущий «зимний звук», возникавший всякий раз, когда мастер проводил по стеклу алмазом.

Промелькнет в разговоре братьев дорогой сердцу Саши Пчелкина Куяльницкий лиман, — там однажды летом жила Ганзя Траян, и другой лиман — Сухой, где когда-то было синее, соленое озеро, отделенное от моря белоснежной песчаной косой, о чем теперь знает разве только Александр Николаевич, приехавший в город своего детства в составе комиссии по охране окружающей среды.

Мир Синайских — не тот выдуманный, искусственный, иллюзорный мирок компании молодых, желающих на своей яхте отгородиться от большого реального мира. Синайские жили, приобретали душевную закалку, систему моральных и нравственных качеств, свой жизненный опыт в большом, яростном мире, к нему принадлежали и готовы были делить с народом все трудности жизни. В этом видели свою гражданскую обязанность, а, может быть, как потомки вятского соборного протоиерея, и свой прямой христианский долг; даже нечто миссионерское.

Учитель Николай Никанорович Синайский, Сашин папа, считал русскую революцию исторической неизбежностью, хотя, как христианин, был принципиальным противником всякого, пусть на этот раз и справедливого, насилия. Он не роптал на судьбу, оставшись без работы, без жалованья, без всяких средств к существованию, не озлобился на новую власть и ее представителей. Однажды, когда во дворе дома на Пироговской улице заночевала красноармейская часть, он, единственный из всех жильцов дома, вынес на ночь солдатам подушки и на вопрос молоденького красноармейца, кто он, не сочувствующий ли им? — ответил строго:

— Нет, я не сочувствующий, потому что не могу сочувствовать всякому насилию. Но мне больно подумать, что простые русские люди должны будут спать в холодном сарае, на голых досках, да еще без подушек под головой. Ведь они мои братья.

Может быть, это ощущение дефицита доброты и признание неизбежности, необходимости революции заставило Николая Никаноровича поступить в банно-прачечный отряд. Педагог с высшим образованием без колебаний предпочел работу простого банщика какой-нибудь канцеляр-

ской должности и, ухаживая за больными и ранеными, отбывал свой красноармейский паек.

Что здесь сыграло решающую роль?

Желание хоть чем-нибудь помочь своему народу, совершающему великий исторический подвиг, или, может быть, обмывая грязные ноги больных солдат, — спрашивает Катаев, — Николай Никанорович представлял себе некий церковный обряд омовения ног? — в конечном счете, это не имело значения. И я думаю, что авторская оценка не слишком разойдется с читательской. Важно, что в трудные для Родины дни Николай Никанорович выбрал для себя такое поле деятельности, где, считал, сможет служить людям, а не бежать от людей.

Вообще Катаев не столь уж часто говорит напрямую о том, как выполняли герои «Сухого лимана» свой долг перед обществом, воспитывали в самих себе и помогали воспитывать в окружающих чувство человеческого достоинства, высокие нравственные качества. Но из повести мы знаем, что все три сына вятского протоиерея предпочли духовной карьере гражданскую, посвятив себя педагогической деятельности, а тот же Николай Никанорович преподавал в училище и одновременно в школе десятников, обучая рабочих-строителей русскому языку. Знаем, что сын среднего брата, Александр Синайский, уже в наше время стал членкором Академии наук, а старшего — Миша — закончил Великую Отечественную в звании генерал-майора медицинской службы. Знаем, что и другие представители рода Синайских — врачи, педагоги, военные, ученые, погибший на фронте возле своего орудия, развороченного немецким снарядом, Жора Синайский, никогда не изменили своим жизненным правилам, однажды и навсегда выработанным благородным принципам. Правда, все Синайские подробнее показаны и наиболее полно раскрываются в сфере семейной, житейской, полной драматических коллизий. Но именно оттого, что они достойно ведут себя в тягостных передрыгах, с честью проходят проверку на прочность, высвечиваются недюжинные характеры, освещается вся остальная, оставшаяся «за кадром» жизнь. Нам легко себе представить, как поступят Синайские в любых экстремальных обстоятельствах и почему ненароком затесавшийся в среду Синайских самодовольный красавчик, белоподкладочник фон Воюцкий, ставший мужем Алочки, с самого начала был встречен ими с иронией, недоброжелательностью. А жизнь, в конечном счете, подтвердит их правоту.

«Сухой лиман» — произведение, проникнутое любовью и уважением к русской интеллигенции, может быть, внутренне полемическое, спорящее с издавна укоренившейся традицией изображать интеллигентов людьми слабыми, безвольными и растерянными нытиками. В какой-то степени эта повесть представляется продолжением чеховской линии в литературе, чеховской манеры изображения скромных, мыслящих, чуждых всяких сословных предрассудков и честно служащих своему народу интеллигентов — докторов, учителей, инженеров, агрономов.

К сожалению, «Сухой лиман», до этого «Спящий», а еще раньше — о чем говорилось выше — «Юношеский роман» критика обошла молчанием. Новые книги сочли, по видимому «перепевами» прежних, так и не заметив, какими емкими оказались две последние катаевские вещи.

Почти вековая хроника рода Синайских непосредственно подводила к размышлениям о нравственных и этических проблемах, которые волнуют нас сегодня. Повесть появилась в первом номере журнала «Новый мир» за 1986 год одновременно со статьей Валентина Катаева «Об интеллигенции» на страницах «Литературной газеты». Размышляя о понятии «интеллигентность», писатель высказал в своей статье дорогую для него мысль, что интеллигент не может не реагировать на изменяющуюся жизнь, на все оттенки настроения общества. Интеллигентный человек живет, как вся страна, ее заботами и возможностями.

В сущности говоря, эти суждения писателя нашли свое художественное воплощение в характерах героев повести «Сухой лиман». В полной мере они наделены столь дорогими писателю нравственными качествами, которые передаются из поколения в поколение, а в повести и в статье связываются с образом интеллигента, — бескорыстием, умом, высокой духовностью, порядочностью, чувством гражданственности, трудолюбием.

...А госпитальная стена тянется, тянется. И, кажется, воспоминаниям не будет конца. Такая долгая прожитая жизнь. Сколько можно было бы воскресить в памяти, если бы вдруг не заломило сердце и не повернул назад в госпиталь Михаил Никанорович. Расставаясь, братья обнялись. Может быть, в последний раз. На этой щемящей ноте завершается повесть Катаева — о людях, близких ему не просто по родственным связям, — по всему своему душевному складу. Он рассказал о них с добрым, светлым чувством. И с гордостью...

Трудно назвать жанр литературы, в котором Катаев захотел бы попробовать свои силы: романы, повести, рассказы, пьесы, стихи, сценарии, публицистика, статьи и заметки о литературе, воспоминания. В последнем, прижизненном собрании сочинений Катаев представлен полно и широко. Но и это далеко еще не весь Катаев. Нет в нем, например, блистательно остроумной комедии «Под куполом цирка», написанной Катаевым в содружестве с Ильфом и Петровым. В свое время она шла с большим успехом в московском мюзик-холле, потом без каких-нибудь существенных изменений была перенесена в сценарий фильма «Цирк». Хорошо, что текст пьесы опубликован в собрании сочинений Ильфа и Петрова (1961), но жаль, что не входил ни в один сборник Катаева. Была у него детская книжечка «Радиожираф». В «Траве забвенья» Катаев вспоминал, что Маяковский сделал шуточным паролем в компании друзей понравившиеся ему строчки из этой книжечки. Входя в дом, Маяковский традиционно спрашивал: «Как живете, караси?», на что хозяйева столь же традиционно отвечали: «Ничего себе, мерси». Где она, эта книжечка? А сколько еще рассеяно в периодике, не собрано, не учтено полузабытых произведений Катаева, заслуживающих того, чтобы возвратиться к читателю.

Назвав «Радиожирафа», хочется напомнить, что Катаев вообще любил писать для детей и юношества. Были «Парус...» и «Сын полка». Есть сказки для самых маленьких читателей, даже не читателей — слушателей, потому что читать они еще не научились, а учились, учатся, быть может, и по сказкам Катаева, которые стали для ребят своего рода «витаминами роста».

В чисто литературном плане Катаев предпринимал своеобразный эксперимент. Следуя советам своего литературного учителя Бунина, старался и говорить и писать просто. Собственно, такую задачу он всегда ставил перед собой. Но общение с детьми обязывало писать совсем просто, с азбучной простотой, «чтобы проще уже некуда».

Однако не только стремление к сжатости, краткости, экономности привело Катаева в мир сказки. Его увлекала возможность разговора с детьми на серьезные морально-нравственные темы. В своих сказках он учил ребенка дорожить истинными, а не ложными ценностями, с малых лет разбираться в том, что такое хорошо и что такое плохо, предостерегал от лени, капризов, зазнайства, высокомерия. Предостерегал, но не скучно, не менторски. Да, Катаев не боялся откровенно преподавать ребенку мораль, по-

тому что умел внушить ее весело, с юмором, забавно, ненавязчиво, без назидательности и холодного резонерства, ненавистных маленьким детям. Сказки Катаева написаны в форме лукавой притчи, крохотного печального или озорного рассказца. А «Цветик-семицветик» попал в хрестоматии для детского чтения, наряду с хорошо нам знакомыми классическими сказками.

Цветик-семицветик девочка Женя неожиданно-негаданно получила в подарок от доброй старушки. Не простой цветок, а волшебный. Стоит только пожелать, чтобы сделалось то-то и то-то, и это тотчас делается. Настоящее богатство. Но Женя так необдуманно и торопливо распорядилась из семи его лепестков шестью, приказав им исполнить шесть пустяковых своих желаний, что потом сама устыдилась. Израсходовала бесполезно, из хвастовства, побоявшись наказания за шалости, от обиды или из глупого тщеславия. Не захотели мальчишки принять Женю поиграть в папанинцев (а сказочка Катаева, написанная в предвоенные годы, хоть и сказочка, имеет точные приметы времени, — дрейф папанинской льдины был тогда у всех на устах и в отважных папанинцев охотно играли подростки), так вот, отказывались мальчишки взять девочку в свою компанию, и раздосадованная Женя велела волшебному цветку перенести ее на Северный полюс.

Значит, один заветный лепесток долой.

А на полюсе мороз 100 градусов. Холодно и неуютно. Пришлось приказать цветку поскорей вернуть ее, Женю, назад во двор родного дома. Теперь уж двух лепестков как не бывало. А главное, Женя так быстро обернулась на полюс и обратно, что мальчишки даже не успели заметить ее исчезновения. И, уж конечно, не поверили ни одному Жениному слову. Еще и поиздевались над ней.

Зато седьмой, последний лепесток действительно сослужил добрую службу. Ему Женя велела вылечить хромого мальчика Витю. Один хороший поступок на шесть необдуманных. Маловато. Не правда ли? Весело и неназойливо рассказчик все это втолковал своим юным читателям-слушателям: пусть каждое ваше желание, каждый ваш поступок будет и разумным и полезным, а не только седьмой, как у девочки Жени, совершившей до этого шесть промахов и ошибок. Ведь последний лепесток Женя тоже чуть было не истратила зря, гадала, что лучше: билет в кино, конфеты «Мишка» или новые сандалеты? А потом подумала: какой толк в таких пустяках? «Можно велеть чего-нибудь еще гораздо лучше». Когда удастся сделать



добро людям, прийти им на помощь, отвести беду — это действительно хорошо. Спешу делать добро, не задумываясь и не колеблясь. Тогда испытаете настоящее удовлетворение.

Конечно, юный читатель легко поймет — рассказал ему писатель все свои истории всерьез и понарошку. Страшно-вато, правда, когда на Северном полюсе из-за льдины прямехонько на бедную Женю вдруг вышли семь громадных белых медведей: «Первый — нервный, второй — злой, третий — в берете, четвертый — потертый, пятый — помятый, шестой — рябой, седьмой — самый большой».

Но и это понарошку.

Зря, что ли, все семеро перечислены в рифму. И у каждого числа своя веселая, меняющаяся интонация, как в задорной детской считалочке. Я слышал однажды «Цветик-семицветик» в актерском исполнении. Чуть не каждое словцо чтец произносил хитро, с лукавинкой. И сказочнику это было на руку. Ради того он и писал, чтобы дети не только посмеялись, но и призадумались тоже.

Если «Цветик-семицветик» — сказка про то, как постепенно, набираясь ума-разума, маленький человечек избавляется от тщеславия, хвастливости, зависти, зазнайства и взамен приобретает совсем другие — прекрасные качества души, такие, которые, собственно, и делают человека человеком, помогают ему завоевать любовь и уважение окружающих, то «Дудочка и кувшинчик» — сказка о том, как ребенок на собственном опыте учится понимать, что нерадивого лентяя, которому в тягость каждое усилие, всякая работа не по нутру, природа не слишком-то охотно одаряет тем, чем владеет.

Собирала девочка в лесу ягоду-землянику. Но плохо, плохо. Лишний раз ленилась пригнуться, присесть на корточки, чтобы заглянуть под зеленые листики. Ведь так и устать можно... Разумеется, ничего хорошего из всего этого не вышло. Пусто было в кувшинчике, пока девочка не принялась добросовестно и старательно искать ягодку за ягодкой.

Как положено всякой сказке, в «Дудочке и кувшинчике» тоже есть немножечко волшебства: старичок-боровичок со своей чудесной дудочкой, которая едва только сама собой заиграет, отовсюду из-под листиков, как по волшебству, начинают выглядывать ягодки. А тут уж Катаев дает простор волшебству слов, описывая живописную земляничную полянку, усыпанную ярко горящими на солнце ягодами, да так, что все и впрямь наглядно представляет-

ся: «Сначала из-под листиков выглянули самые молодые любопытные ягодки, еще совсем зеленые. За ними высунули головки ягоды постарше — одна щечка розовая, другая белая. Потом выглянули ягоды вполне зрелые — крупные и красные. И, наконец, с самого низу показались ягоды-старички, почти черные, мокрые, душистые, покрытые желтыми семечками».

Есть у Катаева и другие сказки, сюжеты которых навеяны разными маленькими происшествиями дома с его собственными детьми Женечкой и Павликом: поучительный «Пень», печальный «Голубок» — про беднягу голубка, которого ночью, пока малыши спали, растерзала сова, одни перышки остались; ведь и в жизни приключаются не только радостные события. Есть, наконец, и насмешливая, ироническая «Жемчужина», своей интонацией напоминающая «гогольянский» юмор молодого Катаева. «Жемчужина» — о красавице рыбке-султанке, по имени Каролина, которая всю жизнь зря тешилась мыслью, что владеет громадным богатством — самой крупной жемчужиной в мире, выросшей на боку, под плавником, холила ее, растила, берегла и, надеясь, что станет когда-нибудь несметно богатой рыбкой, горделиво отвергала предложения многих достойных женихов. А, оказывается, совсем это была не жемчужина — всего лишь величайшая в мире бородавка.

Тот, кто захочет растолковать историю, придуманную сказочником — и придуманную не только для детей, — без труда догадается, что совсем не рыбку-султанку имел в виду автор. Он высмеял человека с сильно раздутым самолюбием и непомерным самомнением, убежденного в своей исключительности. К сожалению, люди с подобными бородавками не перевелись еще в нашем мире. Может быть, это архитектор, уверенный, что строит самые прекрасные и удобные дома в своем городе, может быть, тщеславный музыкант, даже не замечающий, что фальшивит, а может быть, литератор из числа тех, о которых еще Горький говорил, что они привыкли смотреть на себя как на человека с флюсом, хотя весьма часто этот флюс просто бородавка на носу или опухоль непомерно раздутого самозабвения.

Старый мудрый краб, к которому явилась Каролина с предложением купить ее бесценную жемчужину, решительно назвал бородавку бородавкой, а не жемчужиной и резонно прервал Каролину, когда та, дрожащим от волнения голосом, объявила, что ее тетюшка собственными гла-

зами прочитала в старинной волшебной книге про такую же, как у Каролины, жемчужину.

— Ах, мадам, не следует особенно доверять старинным, а тем более волшебным книгам. Если бы все, что пишется в старинных и волшебных книгах, было правдой, то жить было бы гораздо легче и веселее...

Случилось так, что у нас в одной главе сошлись очень разные произведения Катаева: «Сухой лиман» — и сказки для детей; сосредоточенные, философские раздумья умудренного богатым жизненным опытом художника — и веселая книжка-игра, где детская страсть фантазировать заключена в сюжете, а игровые, праздничные элементы — в меткости языка, в неожиданной находчивости сравнений и веселых сопоставлений.

Что ж, может быть, сказка оказалась тут не на месте? А, собственно, почему не на месте? Катаев всегда пробовал, всегда искал новые формы, новые приемы и средства художественной выразительности. Но выражал дорогие ему суждения, взгляды, принципы, которым неизменно следовал, и высмеивал все то, что неизменно отвергал. Сказочная рыбка Каролинка в этом смысле не была исключением. В своей сказке писатель сделал объектом сатиры такие отрицательные свойства человеческой натуры, которым легко отыскать аналоги в произведениях отнюдь не сказочных. Промелькнувший в «Сухом лимане» самодовольный красавчик фон Воюцкий, пожалуй, один из них.

Другое дело, что с фон Воюцким писатель разделался с не знающим жалости сарказмом. С бедной, глупой Каролинкой и прочими персонажами этой сказочки он обошелся более милостиво, избрав лукавую, насмешливую интонацию, охотнее веселясь и посмеиваясь, чем негодуя. Хочешь верь сказочнику, хочешь не верь. На то и сказка. Но бычок по имени Леандр, начинающий поэт, известный среди ценителей поэзии своими тонкими лирическими стихами, посылал Каролине триолеты, которые писал на маленьких перламутровых раковинах. Но молодой дельфин такой красоты, что у Каролины потемнело в глазах, сверкал маленькими острыми зубками, как самым чистым, самым белым жемчугом. Совершенно круглые, неподвижные его глаза «светились молодо и глупо, как дымчатые топазы, а тугое, блестящее тело отливало всеми оттенками синего цвета, начиная с режущего глаза ультрамарина и кончая серовато-голубым, таким мягким и нежным, каким бывает Адриатическое море в марте, через час после заката солнца».

Впрочем, иронический портрет молодого глупого франта с завершающей описание почти романсовой строчкой про закат в Адриатическом море в духе сладостного «Утомленного солнца» тоже ведь не только из сказочки. Разбивающие девичьи сердца красавчики-гимназистки и глупые красавчики-офицерики промелькнули в «Волшебном роге Оберона» и в «Юношеском романе»... А если толковать шире, то и человеку с раздутым самолюбием, «человеку с флюсом» не раз находилось место среди созданных Катаевым сатирических образов...

## В ПОИСКАХ ВЕЧНОЙ ВЕСНЫ

«Воспоминания одолевают меня довольно часто,— писал Катаев в одной из последних своих статей,— воспоминания — это вид путешествия во времени, а я считаю себя опытным путешественником. Время не имеет надо мной власти. Поэтому мне легко оказаться...»<sup>1</sup> Оборвем цитату и сами припомним, как легко вместе с Катаевым мы могли оказаться на безлюдных одесских улицах, по которым в грозные октябрьские дни 1905 года Петя Бачей с опаской пробирался в дом, занятый рабочими-боевиками, знойным июльским летом оказаться на открытой дачной веранде с гипсовыми помпейскими вазами, куда вот-вот выйдет Бунин, или на улице Мари-Роз в парижской квартире Ильичей, а еще в тесной оружейной землянке под Сморгонью, в редакции железнодорожной газеты «Гудок» среди молодых, неистощимых остряков, будущих знаменитостей российской словесности...

«Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?» Самое для себя дорогое, самое близкое, то, к чему постоянно возвращался в своих книгах, как современник и свидетель. Возвращался не с охлажденным годами чувством и пустым сердцем, а с ощущением вечной свежести и новизны далеких и близких дней, непреходящей живой причастности к событиям, случившимся лет пятьдесят — шестьдесят тому назад. Неужели с тех пор прошло уже полвека? Быть этого не может,— как бы говорил он самому себе, садясь за письменный стол, потому что перед белым листом бумаги время для него действительно исчезло

---

<sup>1</sup> Катаев В. Путешествие во времени.— Правда, 1984, 17 августа.

и он оставался лицом к лицу с людьми, которых спустя десятилетия продолжал считать своими современниками, общался с ними как с живыми, в них перевоплощался.

По своей внутренней структуре многие его вещи и впрямь напоминали своеобразные книги-путешествия: в далекую юность — на свидание с Буниным; за океан — чтобы еще раз, напоследок, увидеть женщину, которую любил с детства; или — в погоне за вечной весной — объехать по-зимнему неприветливые города Европы. А завязкой для книг могли послужить неожиданно всплывающие в памяти, давно прошедшие события, поступки, с которых, собственно, и начиналось развитие сюжета, широкое движение жизни. А иногда «всему виной» оказывались совсем незначительные события, так, сущий пустяк: в «Кубике» — звук разбитого стекла, в «Траве забвенья» — разглядывание неприветливого дачного цветка бигнии, чей буддийски-красный цвет символически как бы окрасит потом собой многие страницы этой книги. Оригинальный, неожиданный, но в общем-то характерный для прозы Катаева, в особенности прозы последней поры, ход, когда не сюжетные, а ассоциативные сцепления — звуковые, зрительные, вкусовые, вызывая к жизни целые картины, помогают естественно и легко переходить от события к событию, преодолевать пространство и время.

Увлекательная задача — пройти по следу катаевских путешествий во времени, сюжетов, образов, проследить за ходом катаевского мышления, понять, почувствовать, как, обретая упругость, мелодию, ритм, возникает, складывается катаевская фраза, «то самое внутреннее, — о чем говорил писатель, — а потом и внешнее, заставляющее сжиматься горло и дрожать на губах: «М...М...М...» Запевка всей вещи, ее музыкальный ключ, ее тайная речь: «никто в эту ночь не спал в доме Болконских». И еще раньше возникшее, еще менее исследованное, чем слово: звук, о чем так интересно и оригинально Катаев рассуждал в «Кубике», «Еще ни одного слова нет. Стихотворения еще нет, а уже звучит внутренний образ».

Какой же звук, какие зрительные впечатления окружающего материального мира, заставляющие сжиматься горло, приводили за собой поэтический образ? Шелест теплого, степного ветерка, скрип пыльного гравия, свистки паровиков, долетающая из порта грустная мелодия босса-новы в «Святом колодце» или, может быть, желтая полоса пляжа на кружевной кромке до слез синего моря... Сколько поэтических ассоциаций вызывали эти сигналы из-

вне,— шорохи, запахи, краски, мигающий свет далекого маяка.

А иногда предметом поэзии становились как будто и вовсе далекие от поэзии, даже не поддающиеся поэтической обработке впечатления: словно бы скрюченные ревматизмом узловатые жгуты старых лоз, которые могли показаться безобразными, даже отвратительными, «если бы,— добавляет Катаев,— природа не позаботилась украсить их чудеснейшими листьями благородного античного рисунка».

Среди бунинских советов молодому Катаеву был и такой: попробовать описать звук гравия под сандалиями девочки, бегущей к морю с полотенцем на плече и с плавательными пузырями в руках: «Что это за звук? Скрип не скрип. Звон не звон. Шорох не шорох. Это что-то другое — галечное,— требующее единственного, необходимого верного слова...» Может быть, этот совет помогал Катаеву слышать по-бунински «моря колыбельный шум», среди ночной мглы различать то, чего не различал раньше: шорох кошки или ежика в пыльных кустах шиповника, слышать мельницу, заглушающую соловья, а потом соловья, заглушающего мельницу... Следуя советам наставника, Катаев искал те единственно верные сравнения, эпитеты, которые помогли бы ему пластично, зримо изобразить пляшущую цыганку, у Катаева похожую на быстро тасующуюся колоду карт, передать голос капитана парохода «Тургенев». Каким был этот голос? Катаев нашел точный эпитет: горчичным голосом обжоры и пьяницы капитан отдает команды рулевому. Находит он и краски, которые открывают нам поэзию будничных домашних дел, красоту самых простых вещей: на балконе остывает, дымясь на морозе, миска с клюквенным киселем. Но, волшебным преображенный взглядом поэта, он кажется нам «таким ярким, как будто бы не заходящее за вокзалом январское солнце, а сам кисель источал этот ни с чем не сравнимый прозрачный, густой клюквенный свет уходящей зимы».

В таких описаниях ощутимо воздействие первого литературного наставника Катаева. Благодаря урокам Бунина он входил в литературу не беспомощным приготовишкой, а уже владея некоторыми секретами мастерства. И хотя в разные периоды катаевского творчества влияние Бунина могло ослабевать или усиливаться, Катаев всегда продолжал считать себя его учеником. Даже в те годы, когда, намагниченный другим своим литературным наставником — Маяковским, энергично пытался обновить технику

романа, увлекался «Петербургом» Андрея Белого, Сологубом и вместе со своими литературными друзьями — Олешей, Ильфом, Петровым — искал свою манеру, свою систему выразительных средств, свои способы отражения новой социальной действительности. Считая неприемлемыми в новых условиях старые литературные приемы, он настраивался на волну обновления прозы. Да только ли Катаев и его друзья?! Размышляя о движении молодой литературы, критик Вячеслав Полонский писал в одной своей статье, что можно сочинить «ужасно» бытовую повесть из современной жизни, которая окажется несовременной, если будет сделана приемами прошлого века. «Растратчики» были для Катаева своего рода попыткой освоить новые темы и сюжеты, «опробовать» в жанре сатиры современную манеру письма. Хотя в иных случаях эти попытки могли превратиться в самодовлеющую игру ума. Оставим, однако, на совести молодого автора все, что пришло «от лукавого». Как он тогда опасался, упаси бог, прослыть несовременным, дать повод для упрека в похожести своих приемов на примелькавшиеся приемы-штампы, против которых горячо ратовал!

За давностью лет, из-за стертости, неточности, конъюнктурности литературных критериев, мы, пожалуй, недооценивали роль и значение «Растратчиков» в сатирической прозе 20-х годов. Между тем под их непосредственным воздействием задумывались «12 стульев» — едва ли не самый яркий пример влияния катаевской повести на писателей-современников. Но далеко не единственный. В свою очередь в «Растратчиках» есть точки соприкосновения с «Дьяволиадой» Михаила Булгакова. Прочитав «Дьяволиаду», Евгений Замятин назвал ее «фантастикой, вырастающей в быт»<sup>1</sup>, — слова, которые с полным основанием можно адресовать и «Растратчикам». Именно своей погруженностью в быт и остротой видения жизни повесть привлекла внимание читающей и пишущей братии. Историю грехопадения сослуживцев, начавшегося однажды в хмурую дождливую погоду, когда все было серо от дождя и сорвавшаяся калюша крутясь летела с подножки трамвая и шлепалась в лужу, — эту историю Катаев писал, «так-таки закатывая почти по Гоголю». А в то же время полемически, демонстративно заостряя собственные изобразительные приемы. Все здесь — отрицание, ирония, на-

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. — Москва, 1987, № 8, с. 29.

смешка, неприятие: и пьяный Ванечка Клюквин с такой широкой улыбкой, что кажется, будто его щеки плавают сами по себе где-то поблизости в синеватом воздухе, и музыкант из трактира, постыдно прильнув губами к тесной дырочке флейты, извлекает из черного дерева чистый, высокий и волнистый ангельский звук, и грязно-белая кошка под дождем на крыше дома, «со скуластым лицом и глазами синими, как у прачки». Такие изображения никак не назовешь истертыми комбинациями (воспользуемся определением Владимира Набокова в его этюде о Гоголе) не видящих света слепцов-существительных и по-собачьи преданных им эпитетов.

Неожиданный, дерзкий экспрессивный ракурс Катаев нашел, описывая позорный побег сослуживцев из дома после пьяной ссоры Прохорова с супругой. Вслед за ним и Ванечкой с пушечным выстрелом захлопывается дверь квартиры, но не они несутся вниз, а весь лестничный интерьер с невероятной быстротой несется к ним наверх. «Ступеньки стремительно бросились сверху вниз, сбивая с ног сослуживцев, перила ползли как разгоряченный удав, поворачиваясь и шипя в скользящих ладонях. Кричащее эхо носилось от стены к стене. Опухшая лампочка в проволочной сетке пронеслась, как пуля, в умопомрачительной высоте и сдохла». Бурное, стремительное это описание, насыщенное и перенасыщенное удачными и не слишком удачными сравнениями, завершается маленькой мимолетной встречей: «Возле поющей входной двери, прижавшись спиной к доске объявлений жилищного товарищества и прижав к груди рыжую сумочку с тетрадкой, стояла, кусая губы, девушка...» Это была Зоя, та самая Зоя, приемная дочь Филиппа Степановича, о которой Филипп Степанович самодовольно говорил, что в нее сразу врежешься, «как черт в сухую грушу».

Ванечка видел Зою единственный раз и запомнил. Хотя, казалось, что мог запомнить, катясь с распроклятой лестницы вниз и потом продолжая катиться по кабакам, ресторанам, вокзалам, пока с Прохоровым не докатились... дальше некуда! А если сослуживцы что и запомнили, то в их бедном, плоском воображении все соответственно приобретало бедный, плоский вид.

«Время, вперед!» — переход от сатирического изображения «двуногой мелочи» (так окрестил сослуживцев кто-то из критиков) к изображению строителей первой пятилетки, — книга принципиально новая. Новая в сравнении с «Растратчиками». Катаев продолжил в ней поиски таких



приемов и средств, которые дали бы ему возможность выразить новый жизненный материал. В «Растратчиках» он не баловал пространными описаниями. Теперь он отверг их еще решительнее, как одно из устарелых средств расхожей беллетристики. Ему импонировала краткость. Лако-ничная записка Шуры Солдатовой на дверях комнаты, где она рисовала сатирические плакаты: «Това! Надо же иметь какую-нибудь совесть здесь худмастерская 6 уч.» — пример энергии и сжатости, какой и сам Катаев, кажется, готов был даже позавидовать! Однако в очерченных им самим тесных границах Катаев находил место и высокому, и «низкому» — открытой публицистике, сатире, юмору, чистейшей лирике. Не так, как в «Растратчиках», не постепенно, не исподволь, а с самого начала она входила в книгу, по-своему окрашивая на первый взгляд грубоватые, а по существу трогательные отношения между бригадиром Ищенко и его женой Феней, приехавшей рожать на стройку, Маргулиесом и Шурой Солдатовой. Светлыми акварельными красками бегло написаны кусочки пейзажа, возникающие перед глазами — иногда молодые, зеленые листочки колышутся на ветру, блестя, как ребячьи ладошки, иногда стреноженные облака проплывают над кочевой кибиткой, точно брошенная в ковыль тюбетейка.

Подчас Катаев весело и озорно чудит. В «Растратчиках» была грязно-белая кошка с синими, как у прачки, глазами, в романе «Время, вперед!» — тяжелая корова «с тупым и прекрасным лицом Юноны». Слон в цирке, повернув против внезапно налетевшего бурана лобастую голову и распустив уши веером, отбивается от пыли хоботом. Назовем, пожалуй, и то и другое, и третье образцами раннего и еще «сырого» катаевского «мовизма», так, как он потом его сформулировал в «Святом колодце» и в «Кубике»: описывать, не соглашаясь с общепринятым, испробованным. Скопление железных кранов в порту, пояснял Катаев, в беллетристике обычно сравнивают с клетчатыми жирафами, стальными страусами и тому подобным. Сто раз испробованные сравнения. А я так не хочу. В крайнем случае, если вам уж так хочется, сравним железные краны с мордами морских коньков, а морду коровы — с лицом Юноны.

Шутки, эпатаж, шалости пера!

Но самое главное и принципиально-важное — попытки изображения нового отношения человека к труду, человека к человеку, человека к времени, к революционным пре-

образованиям в обществе. И поиски новых художественных структур.

Критик А. Селивановский писал после выхода романа «Время, вперед!», что в нем удачно соединились до сих пор существовавшие у Катаева в раздельном виде юмор, переходящий в сатиру, и лирика. «Не нашел ли здесь,— спрашивал критик,— В. Катаев свой настоящий стиль?»<sup>1</sup> Еще одна неудачная попытка прогнозирования творчества Катаева. Нашел — не нашел! Всегда оставаясь самим собой, в каждой новой книге находил. Заново себя находил, понимаете, многое закрепляя из того, что нашлось раньше. В этом смысле «Парус...» в сравнении с «Растратчиками» и романом «Время, вперед!» опять стал вещью принципиально новой, ознаменовал «классический период» в творчестве Катаева — ориентацию на традиции русской классической прозы, на Бунина.

Фантастическое кувыркание сослуживцев на лестничной клетке — одно из выражений стиля «Растратчиков», стремительно пролетающие перед глазами импрессионистические пейзажные зарисовки — романа «Время, вперед!». В «Парусе...» пейзаж плотно входит в сюжет. Зарисовки становятся картинами. Если раньше критики, — на мой взгляд неосновательно, — ставили в вину автору романа «Время, вперед!», что он, мол, из опасения, сумеет ли заинтересовать читателей тем прямым делом, которым заняты его герои, «удваивает их психологию», т. е. для каждого находит второе дело, «второй интерес», то в «Парусе...» и мысли такой не могло возникнуть. Все органично соединилось в мальчишеской психологии: серьезное и озорное, проказы, шалости, дружба, любовь, ссоры, верность мальчишеской клятве, детские и уже не детские заботы, поступки, умение самого автора безоглядно возвратиться в детство, что и выдвинуло «Парус...» в число тех поразительных книг, при чтении которых, по словам Вирджинии Вульф, мы сами становимся детьми.

В «Парусе...», как и во многих книгах Катаева, написанных до или после «Паруса...», история творится непосредственно на глазах героев этих книг и они сами ее творцы. Футболка ударника и красная косынка комсомолки Шуры Солдатовой из романа «Время, вперед!» могли бы занять почетное место в музее трудовой славы, а в музее революционной и боевой славы — тельняшка неуволимого

---

<sup>1</sup> Селивановский А. В литературных боях. М., Советский писатель, 1963, с. 107—108.

матроса с «Потемкина» Родиона Жукова и кургузый пиджачок, который он натягивал на себя, скрываясь от полицейских ищек.

После войны пришла пора «книг памяти». И с ними — выбор новых средств и способов воплощения огромного жизненного материала, извечных для Катаева тем и сюжетов: человек и время, человек в пространстве исторического времени, — тем и сюжетов, которым постоянно обновляющееся мироощущение художника придает свои повороты, свой цвет, окраску. Наконец, забота о строении фразы, о легком и свободном ее движении, чтобы не оставалось при чтении впечатления чего-то застывшего, неподвижного. «Перечитываю написанное. Мало у меня глаголов. Вот в чем беда. Существительное — это изображение. Глагол — действие. По отношению количества существительных к количеству глаголов можно судить о качестве прозы. В хорошей прозе изобразительное и повествовательное уравновешены». Не в этом ли заключена одна из прекрасных особенностей катаевского таланта? Постоянство поиска и непостоянство в выборе средств и способов художественной выразительности.

«Мне, наверное, уже поздновато искать новые пути, хотя я еще не отказываюсь от этого поиска», — сказал однажды Катаев корреспонденту «Литературной газеты». В ту пору ему перевалило за шестьдесят. Впереди был еще весь «новый» Катаев, с бесстрашием поиска новых форм, с еще ненаписанными «Святым колодцем», «Травой забвенья», «Алмазным венцом», «Вертером...» и одним из самых поэтичных его романов, появившимся на пороге восьмидесятипятилетия, который он дерзнул назвать «Юношеским». Что ж, при чтении этой книги умудренного зрелым жизненным опытом художника разве не испытываешь такого чувства, что автор романа молод, как и его восемнадцатилетний двойник Саша Пчелкин? Свежесть первоначального восприятия мира и муки первой безответной юношеской любви — все написано с подкупающей искренностью и поистине с непосредственностью совсем молодого человека, почти подростка.

Со стороны критика было бы большой неосторожностью попытаться канонизировать что-то одно за счет другого, привести к единому знаменателю все многообразие катаевских художественных приемов. Как бы ни были хороши слова-краски, Катаев считал, что они хороши на один-единственный раз, на данный случай. И этого принципа придерживался. Для каждой новой вещи ему нужны бы-

ли свои краски, свой образный язык, новый словесный материал, новые ритмы, помогающие выразить идею данного произведения, ей соответствующие. При этом писатель и сам признавался, что нередко расходился с тем, что раньше отстаивал и отрицал. Выше уже заходила речь об извечном его споре с метафорой. То он высокомерно ее отвергал («Я хочу изгнать из романа метафору, этот капустный кочан, эту словесную луковицу, у которой вместо сердцевины пустота»), то столь же темпераментно за нее заступался. Восторгаясь великолепным «депо метафор» Юрия Олеши и с наслаждением повторяя лермонтовское «погрузиться в холодный кипяток нарзана», он не без удовольствия вспоминал, как, соревнуясь с друзьями в придумывании эпитетов, сравнений, нашел удачный зрительный образ, сравнив месяц с закругленными рогами вола, когда они виднеются на горизонте украинской степи. Одну свою статью он озаглавил полемически броско, с вызовом: «Изгнание метафоры», а потом лукаво оправдывался: «Писать без метафор я уже не могу. Я ими заражен» и — в одной из последних своих книг — еще категоричнее: «Метафора стала богом, которому мы поклоняемся».

Если собеседники подмечали в его признаниях противоречия и неувязки, он отвечал, разводя руками, что вкус у него, действительно, несколько неустойчивый: «Знаете, завтра мне может не понравиться то, что нравится сегодня. Мне нравился Пикассо, а потом не нравился... Вообще я как Кармен». Увлечшись смелоду теорией движущегося героя, без которого не может обойтись ни один занимательный роман, он говорил потом: «Теперь-то я знаю, что теория моя ошибочна. Сейчас у меня совсем противоположное мнение: в хорошем романе герой может быть неподвижен, а обращаться вокруг него должен весь физический мир, что и составит если не галактику, то во всяком случае солнечную систему художественного произведения».

Он был мастером портретов «в полный рост», — портретов одесских мальчишек, рыжеволосых гимназисток, сводивших с ума поклонников, или хорошеньких, круглолицых, крепких крестьянских девушек, которых шаловливо сравнивал с маленькими тыквочками, именуемыми на Украине таракуцками.

Вспоминая, что Мопассан первое место отводил зрительным впечатлениям, глазу, и вроде бы соглашаясь с ним, Катаев однажды сказал: «У меня есть поправка к Мопассану. Я считаю, что главное это «ухо». Впрочем,

когда пишешь портрет, все чувства должны быть «задействованы», чтобы яснее видеть, чем человек приятен или неприятен... «У вас настоящий «разбойничий глаз», — заметил Мандельштам, прочитав «Белеет парус одинокий» — и оценив этот ничего не упускающий разбойничий глаз. — От вас ничего не скроется». «Разбойничьим глазом» Катаев разглядывал в «Траве забвенья» Бунина, несколько раз писал его, каждый раз цепко подмечая то одни, то другие подробности. И — тоже «разбойничьим ухом» — слышал, улавливал, фиксировал все звуки окружающего мира.

Но, кроме прямых, обстоятельно написанных портретов, сколько еще у Катаева портретов, если только можно так сказать, «ненаписанных», т. е. возникающих в воображении читателя «с подсказки», с одного метко найденного словечка, многое, безо всяких подробностей сделавшееся ясным и очевидным. Так он писал героев «Сухого лимана», вроде бы никого специально не портретируя и доказывая, в противоречии с прежними своими утверждениями, что портрет должен возникать в нашем воображении сам собой, внутренне, подспудно из жестов, лексики, поступков, а не из описания внешности. Кто и когда описывал Каина и Авеля? Или Иисуса Христа? А ведь их себе представляешь. Секрет в искусстве повествования. Вспомните «Евгения Онегина». У Пушкина нет портрета Онегина. А ведь художник-иллюстратор может его воспроизвести вплоть до мельчайших деталей, потому что, ничего специально не описывая, Пушкин все подсказал художнику. В этом секрет. Чем точнее повествование, тем достовернее, отчетливей изображение.

Так что же? Во всем противоречия, противоречия? Нет, почему же? В собрании сочинений Катаева сосуществуют, не отменяя и не ущемляя друг друга, «Растратчики» и «Святой колодец», «Белеет парус одинокий» и «Спящий», — такие разные, похожие-непохожие друг на друга произведения. И все — катаевские, верные своим корням. С катаевским движением сюжетов, с катаевскими портретами, с катаевскими глаголами и катаевскими существительными! С его, Катаева, отношением к жизни.

В родословную новой катаевской прозы с ее прихотливыми ассоциациями, с ее свободным движением в пространстве и времени, произвольно тасующим (по крайней мере на первый взгляд) имена и факты, с существованием в двух измерениях — реальном и вымышленном — лирического «я» автора, мы вписывали имена далеких предшест-

венников и даже потревожили тень старика Стерна. Естественно вспомнить и художников более близкой поры, современников Катаева, вплоть до Шагала, Марке, Дали. Впрочем, как член Академии Гонкуров (первый русский советский писатель, удостоившийся этой чести) он знал лично многих видных деятелей литературы. Но, что гораздо важнее, он был в курсе литературной и художественной жизни Запада. Почитатель Гоголя, Катаев с интересом рассматривал «гоголиады» Шагала, что-то прикидывая на свой аршин. В картинах Сальватора Дали, у которого иррациональные образы всегда материализуются, приобретают конкретность и точность, находил нечто близкое фантастическим снам и тягостным видениям своих героев. «Прустовским» можно, скажем, условно назвать сложный ассоциативный ход в «Сухом лимане»: к жасминному запаху цыбика китайского чая, выложенного внутри свинцовой оболочкой, присоединился запах свинца. Свинец — запах войны. Война надвигалась с Дальнего Востока. А грудную Аллочку Синайскую родители увозили па Дальний Восток. Станные у памяти законы. Какие кружные пути она порой избирает, чтобы привести на страницы повести Аллочку! Катаев хорошо эти законы изучил. И решения предлагал — свои; по-своему распорядился странными законами памяти, сделал частью своих сюжетов, собственного, оригинального видения жизни, как Пруст — своего.

В наши дни, когда современному советскому читателю впервые стали доступны произведения Владимира Набокова, открылась еще одна заманчивая возможность — проследить соотношение Катаева и Набокова. «Сегодня эта встреча,— заметила Н. Крымова,— должна длиться в открытую, потому что она естественна и необходима, независимо от того, конфликтна она или дружественна»<sup>1</sup>.

Удивительное дело! Одесский мальчишка, ушедший из шестого класса гимназии и больше не получивший никакого систематического образования, стал широко образованным человеком, одним из основоположников советской литературы, автором многих талантливых книг, удостоенным в 1946 году Государственной премии СССР за повесть «Сын полка», а в 1974 году — высокого звания Героя Социалистического Труда. Превосходный стилист, хорошо ориентированный в истории литературы и особенно в

---

<sup>1</sup> Крымова Н. Ответ на повогоднюю анкету.— Дружба народов, 1988, № 1, с. 183.

творчестве своих любимых писателей, — а круг его привязанностей был очень велик, — Катаев завоевал широкое признание за рубежом и в числе самых уважаемых мэтров был избран членом двух Академий — Гонкуровской и Майнцской Академии искусств, что, впрочем, не помешало ему до конца дней сохранить озорной дух одесского подростка. Пети? Гаврика? Похоже, того и другого.

Высокое мастерство Катаева стало образцом для нескольких поколений молодых литераторов. Власть его таланта испытали на себе многие. А сам Катаев с той далекой поры, когда был избран делегатом I съезда писателей СССР, принимал активное участие в работе руководящих органов Союза и, до самой своей смерти оставаясь членом редколлегии журнала «Новый мир», много внимания и сил уделял творческой молодежи, участвовал в работе семинаров молодых, руководил ими. Многих заметил и поддерживал. В 1934 году, когда в «Литературной газете» появился рассказ «В городе Бердичеве» еще мало кому известного писателя Василия Гроссмана, Катаев сразу же обратил на него внимание и одним из первых с трибуны писательского пленума назвал Гроссмана «большим писателем, надеждой советской литературы»<sup>1</sup>.

Важную роль в формировании молодого поколения поэтов и прозаиков 50—60-х годов сыграл журнал «Юность». Он был основан в 1954 году, и его первым редактором стал Катаев. Валентин Петрович возглавлял журнал более шести лет — с 1954 по 1961, потом добровольно «подал в отставку», отказался от редактирования приобретающего все большую популярность и набирающего тираж журнала! «Вам показалось неожиданным мое решение?» — спросил однажды Катаев. Пожалуй, — подумал я. Признаться, не припомню случая, когда бы редактор решил добровольно расстаться со своим креслом, даже просидев в нем десять, пятнадцать и больше лет. Катаев рассуждал по-иному. Он находил, что исчерпал свои редакторские возможности и в дальнейшем навряд ли сможет подсказать что-то новое, неожиданное. Значит, пришло время уступить дорогу другим.

Впрочем, была, паверное, и другая причина — та, которую вспоминал Евгений Евтушенко, — усталость от литературных интриг и постоянных нападков на журнал<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Письменный А. Из воспоминаний о Василии Гроссмане. — Книжное обозрение. 1988, № 5, с. 3.

<sup>2</sup> Евтушенко Е. Поэтическая антология. — Огонек, 1988, № 32, с. 15.

Как бы там ни было, а шесть «катаевских лет» были нередкостью плодотворными. «Юность» установила тесный контакт с молодой читательской аудиторией. Завоевала ее симпатии. Смело предоставила свои страницы дебютантам. В «Юности» выступали Вознесенский, Ахмадулина, Искандер, Евтушенко, Рождественский... Владимир Амлинский, которому посчастливилось начинать в «Юности», вспоминал: в то время «Юность» была «больше, чем обычный журнальный организм, дающий продукцию из месяца в месяц». С помощью «Юности» пришли в литературу «многие интересные люди, никому дотоле не известные, открытые и поддержанные лишенным всякой сентиментальности, ироничным и даже жестковатым на первый взгляд Катаевым»<sup>1</sup>.

Героя молодой литературы, начинавшего свою сознательную жизнь после XX съезда КПСС и разоблачения культа личности Сталина, отличали общественная активность, ненависть к пустозвонству, фальши, показухе. Правда, далеко не всегда критический запал молодых авторов подкреплялся положительной программой, на что справедливо, не без оснований, указывали некоторые критики. Но наиболее прозорливые видели уже тогда, что не писатели были повинны в создании таких, а не иных, характеров. И если в их изображении нас что-то не устраивало, то подумаем еще и о другом: художник отражал неблагополучие действительности тех лет. Так или иначе, в биографиях начинающих авторов дебют в «Юности» был как бы началом легенды, — признания, успеха. И если не все молодые впоследствии оправдали возлагавшиеся на них надежды, то для большинства именно «Юность» стала прекрасной точкой отсчета.

Сам Катаев, к этому времени маститый автор некогда вызывавших бурные споры «Растратчиков», «Время, вперед!», тетралогии «Волны Черного моря», вновь привлек интерес и внимание выходящими одна за другой книгами памяти, опять оказался в центре горячих дискуссий, не утихавших до самой смерти писателя.

Жаль только, что после оживленных дискуссий почти незамеченными прошли последние книги писателя. Как мы уже говорили, их недооценили, оставили без внимания. Между тем, отказавшись в конце долгого творческого пути от «ведущего», от своего лирического «я», Катаев опять

---

<sup>1</sup> Амлинский В. Валентину Катаеву — 80 лет. — Литературная газета, 1977, 28 января.



изменил почерк. И не случайно. Персонажи «Сухого лимана» отделились от авторского «я», хотя тесные родственные связи с ним не вызывают сомнений. Но теперь через них, а не через себя, не через свое лирическое «я» и даже как бы отходя от себя, показывает Катаев в «Сухом лимане» движение жизни во времени, сложность и драматизм человеческих судеб, заставляет размышлять, спорить. Впрочем, когда же с Катаевым не спорили? Меньше всего, пожалуй, с Катаевым — мастером слова, умеющим повелевать словом, как немногие. Это было бесспорно, общепризнано.

С восхищением о Катаеве-художнике отзывался Бабель. Юрий Олеша говорил, что после Катаева и Пастернака мало что можно добавить к описанию елки, рождества. И еще: «Читал «Белеет парус одинокий». Хорошо. Катаев пишет лучше меня»... «Кажется, он (Катаев. — Б. Г.) пишет сейчас лучше всех — тот самый Катаев, которому однажды гимназистом я принес свои стихи...»<sup>1</sup>.

Исследователи творчества Катаева много писали о магии пластичной катаевской фразы, о ее музыкальном звучании и музыкальном построении, о волшебстве катаевской прозы, приравнивая слово писателя к светящимся свежестью краскам. И мне тоже трудно было бы обойтись без этих определений, хотя вполне допускаю, что, несмотря на лестные эпитеты, здесь Катаев мог бы прервать критика и сказать ворчливо что-нибудь вроде следующего:

— Вот говорят: волшебная проза, волшебная проза, и вы тоже написали: волшебная проза. Приятно такое прочитать, ничего не скажешь. Но у меня она, знаете, какая? Прежде всего материальная. Материальная во всем, что описываешь. Не приблизительно материальная, не отвлеченно-условная, как у символистов и декадентов, не бледная, немощная, не дающая себе труда дойти до сути вещей проза некоторых не в меру торопливых беллетристов, а именно материальная. Тут нам всем вечный пример проза Гоголя, Толстого, Чехова. Для меня все, что я вижу, материально и я сам существую в материальности. Мне нужны подлинность, материя, вещество. А уже потом, на основе подлинности, кое-какие фантазии и выдумки.

— Возьмите прозу Юрия Олеши. Мир, созданный им,

---

<sup>1</sup> О л е ш а Ю. Ни дня без строчки. М., Советская Россия, 1965, с. 20.

материален. Мне приходилось однажды писать, что у Олеши-художника материален даже солнечный свет, увиденный им в костеле, среди статуй: «Мощно лежит среди статуй солнечный свет, падающий сверху. Он не лежит, он стоит среди них, как корабль в полной оснастке».

— Для Олеши первичность мира тоже начало всех начал. Оно источник воображения, а не наоборот. Свято в это верю. Как пахнет предмет, его вес, объем, его телесность, материальность — все это раньше я так остро не воспринимал и не ощущал, как теперь. В «Святом колодце» у меня, например, сказано: «многочисленные тельца песка», потому что каждая песчинка является телом, сказано даже: «тело тумана». И это не обмолвка. Туман для меня тоже материя, тоже физическое тело, как и все, что нас окружает, только принявшее другой объем, форму, цвет.

Итак, рассуждая о волшебстве катаевской прозы, уточним для себя: ее краски тем ярче и приметнее, тем громче и настойчивей звучит волшебный рог Оберона в папоротниковом лесу и каждое слово несет тем большую смысловую нагрузку, чем шире, полнее творчество Катаева вбирает в себя материал реальной действительности, какие бы неожиданные, пусть даже фантастические обличья она ни принимала.

Материалистическое изображение окружающего нас мира, составляющее основу его мастерства, и есть самое настоящее волшебство. Не будем отказываться от этого слова: волшебство материального мира, поэзия прозы — особенно в отношении катаевской прозы.

Мне кажется, Катаеву могли бы прийти по душе слова английского писателя Честертона о том, что, погрузившись в размышления, ум человека, подобно тому, как большое зеркало превращает одну комнату в две, одновременно существует в двух измерениях — реальном и вымышленном. В катаевской прозе две комнаты не были разделены глухой стеной. Если даже на пять, семь и восемь десятых события в его книгах могли оказаться игрой воображения, все равно основа оставалась жизненной, материальной, материалистической. Какой-нибудь сказочный, пряничный домик, где, переселившись в вечность, обитал автор «Травы забвенья», не имеет ничего общего с потусторонним миром и скорее всего списан с маленького придорожного отельчика, где автор започевал в одну из зарубежных поездок.

Вообще все, то что можно было увидеть, потрогать, взять в руки, было подлинно. А то, что сам не видел, к чему не прикасался, знал плохо, не получалось вовсе или получалось слабо, искусственно, отдавало литературщиной. Другое дело, когда писал то, что видел, о том, что помнил и любил.

И тут не имело значения — сразу написалось, через год — другой или «выстрелило» через десятилетия. «Время надо мной не властно», — много раз повторял Катаев. Важно, что какие-то факты, события действительно запечатлелись в душе, задели ум и сердце, что ничего не было получено из вторых рук. А все «свое» не только не выветрилось из памяти, но сохранило свежесть первоначальных ощущений, пусть неупорядоченных, не выстроенных хронологически и вроде бы вообще не выстроенных. Но в последних своих книгах (может показаться) он и не испытывал в этом потребности. Во всяком случае, скорее избегал всякой нарочитости, искусственной заданности. Ему легче было вспоминать, отказываясь от разбивки на главы и хронологию, больше полагаясь на ассоциативное мышление и ассоциативные связи, чем на сюжетные, оставляя между кусками прозы пробелы, делая как бы остановки в пути, передышки для читателей, отбивая звездочками одну мысль от другой. Такого рода «строфичность» теперь больше подходила для него, больше отвечала ритму его сознания, его «дыхания».

В разные периоды творчества — в ранний, средний, поздний, когда Катаев писал первые свои книги памяти, сколько раз он оглядывался назад, с горечью сознавая, что ничего уже не изменишь, как в произведениях, которые давным-давно были изданы и весь тираж разошелся. Остались одни только воспоминания. Но каждый раз он упрямо отправлялся в погоню за вечной веспой. В «Святом колодце» подошедшая к самому краю пропасти душа и другая — испепеленная, обуглившаяся — из «Травы забвенья», — обе, воскресая для новой, невиданной жизни, страстно стремятся сохранить для будущего ушедшее, найти утраченное, обрести заветное. Эта постоянная тема последних катаевских книг, их лейтмотив, наиболее полно и глубоко выражена в «Алмазном моем венце». Поэтическая метафора материализуется здесь в рассказе о поиске ушедшей молодости, о безвременно ушедших из жизни молодых друзьях.

«Упрямое жизнелюбие» — так определяла Л. Скорино важную особенность катаевского таланта. Сверкающая,

мохнатая снежинка, неожиданно-негаданно залетевшая во тьму катакомб; волшебная картина зимней ночи, когда Гаврику в «Зимнем ветре», перед взятием штаба белых, кажется, что мир заново рождается на его глазах. В «Юношеском романе» Саша Пчелкин, доведенный до отчаяния увиденным и пережитым на фронте, ждет, верит в неизбежность наступления весны, избавляющей от ужасов и тягот войны. За горами горя уже маячит революция. А дальше... дальше «солнечный край непочатый».

И постоянное возвращение в мир детства, к «началу всех начал» — к сказке, к сказочным образам, — все это тоже ведь определялось жизнеутверждающим пафосом катаевского творчества. Иначе откуда бы взяться «Цветику-семицветику» или «Дудочке и кувшинчику», сочиненным для маленькой дочки Жени в счастливые минуты возвращения в мир детства.

Впрочем сказка постоянно сопутствует Катаеву на скрещении действительной и воображаемой жизни. На сказочной, фольклорной основе построена повесть «Я, сын трудового народа...» Нелегкий, полный опасных превратностей и одновременно сказочный быт окружает на фронте Ваню Солнцева, сына полка. А разве не смахивает на сказку маленькая, сверкающая юмором повесть, вставленная в «Юношеский роман», о привидевшемся Саше Пчелкину сверхъестественном появлении на передовых позициях очаровательной Миньоны.

В те далекие годы, когда Катаев сделал свой выбор: с революцией, как провозвестницей небывалых перемен, он еще не представлял себе отчетливо: каких именно? Но твердо верил: самых желанных, самых необходимых. И уже одно это приобщало его к революции, внушало надежду. Через много лет, в «Траве забвенья», оглядываясь на прожитую жизнь, он писал: «Я сын революции, может быть, и плохой, но все равно — сын». И строчкой выше: «Какой бы я ни был, я обязан своей жизнью и своим творчеством ей одной». Время революционных перемен, по своему отраженное художником в его книгах, прямо или косвенно преломлялось в судьбах почти всех героев этих книг. С революцией им предстояло идти трудным, радостным, горестным путем через все превратности.

Когда-то писатель восторженно приветствовал провозглашенную революцией свободу каждой человеческой личности, обещание дать свободу каждому человеку. В годы культа личности ее не только не дали, — ее отняли у каждого человека и жестоко растоптали. Но какими бы

тягостными ни оказались испытания, писатель твердо верил: в семнадцатом он уже сделал свой первый шаг в отдаленный, пусть такой еще недостижимый новый, справедливый мир, предвзяв его собственные слова, «в мир вечной весны».

## «ДАВАЙТЕ МЧАТЬ, БОЛТАЯ...»

Мое мимолетное знакомство с Валентином Петровичем Катаевым состоялось давно, в баснословные времена первой пятилетки, когда я носил пионерский галстук и был деткором «Пионерской правды». В ту пору со страниц газеты часто раздавались призывы к писателям создавать романы и поэмы о пионерах и школьниках, по-ударному овладевающих знаниями. Увы, писатели отмалчивались. На призывы газеты поэты и прозаики не откликались. В конце концов деткоры решили отправиться к писателям и поговорить лично, с глазу на глаз: что ж это вы, товарищи писатели! Мы стараемся хорошо учиться, а вы про нас ни гу-гу! Пионерские рейды в редакции поощряли — в колхозы, на предприятия, в рабочие общежития. Почему не организовать рейды домой к писателям? К Демьяну Бедному и Всеволоду Иванову, Асееву и Багрицкому, к Безыменскому и Михаилу Кольцову, Ильфу и Петрову. Дошла очередь держать ответ Катаеву, молодому, еще не написавшему «Парус...». «Парус...» приплыл позднее, когда я давно уже вышел из возраста Пети и Гаврика, но все равно, он стал спутником и моего поколения.

Бригаду пионеров Катаев принял слегка изумившись, но, в общем, весьма радушно. Тут же, при нас, сочинил коротенький ответ, пообещав написать книгу о своем детстве. «Писать же о современных детях не могу. Я просто-напросто знаю их очень поверхностно. Пусть лучше они подрастут и сами о себе напишут. Ждать недолго!»

Прочитав эти строки, мы горестно переглянулись. Ну и ну! Пусть лучше они подрастут... Ждать недолго! Очень даже долго, Валентин Петрович, подумали мы тогда, по наивности и не предполагая, как стремительно летит время.

Теперь и впрямь, кажется, все это было не так давно. Вот я, пожилой уже человек, задумавший писать книгу о творчестве Катаева, вновь сижу в его кабинете, донимая докучливыми расспросами о том, как возникают сюжеты,

о степени биографичности, типах, прототипах и прочих вещах, которые обычно приходят в голову критику.

Мы беседовали иногда под крышей зеленого дачного дома в поселке Переделкино, иногда прогуливаясь мимо заборов писательских дач по улице, официально именуемой — Серафимовича, а неофициально — Алеей классиков и больше известной под этим названием. Были еще дальние маршруты к маленькой церкви, времен Ивана Грозного, по соседству с полотном электрички, иногда к Святому колодцу, маленькому живописному пруду, куда из железной трубки текла тоненькая струйка родниковой воды, а возле старой сосны, расщепленной ударом молнии или порывом ветра, стояла покосившаяся от времени скамья.

— Ну, что ж,— говорил Валентин Петрович, давно уже раскусивший мои корыстные замыслы.— Будто бы вода,— так, кажется, у Маяковского? — Давайте мчать, болтая...

У него была своя манера гулять — быстро, энергично, «по-катаевски». А если разговор получался, то и подолгу.

Отчетливо запомнил его внешний облик. И никогда не мог поверить, что ему восемьдесят... потом восемьдесят пять... Господи, почти девяносто.

Ворот просторной клетчатой рубашки распахнут. На шее повязан пестрый шелковый платок. Белая полотняная кепка смотрится как-то по-особенному. Элегантно. Парижская! Хотя скорее всего куплена дочерью Женей в сельской переделкинской «галантерее». Все дело в том, как надеть. Как носить!

С годами маршруты прогулок сокращались. Быстрее уставал. Хуже слышал. Но по-прежнему бодр, подтянут, ходит прямо, почти не сутулясь. Под глазами мешки, но в глубине глаз, несмотря на почтенный возраст, полыхают опасные озорные огоньки.

В конце Аллеи классиков возникает внушительная фигура с корявой сучковатой палкой в руках. Это известный прозаик, редактор толстого литературно-художественного журнала. Он шествует к нам навстречу в сопровождении небольшого почетного эскорта — прозаики, поэт, критик.

Катаев иронизирует:

— Да, писательские авторитеты, что и говорить, сильно измельчали. Таланты упали в цене. Отношения стали другими. Теперь нужно знать писателя — редактора журнала. Если повезет, погулять с писателем — директором издательства. Кроме авторитета писательского таланта,

возникают, знаете ли, куда более важные авторитеты — должностные, секретарские. А когда-то мы с Олешей бескорыстно, как о самой большой радости мечтали увидеть Александра Блока. Просто увидеть...

У себя на даче он обычно встречал меня на полдороге, снутившись по скрипучим деревянным ступенькам на площадку между вторым и первым этажами. Здесь весь простенок занимала превосходная репродукция с картины очень чтимого Катаевым Альбера Марке. Тончайшим чувством природы, свойственным мастеру, в соединении с грубоватым реализмом, Валентин Петрович всегда восхищался.

— Когда в тридцатые годы, — говорит мимоходом Катаев, — Марке приезжал в Союз, он был у меня в гостях. Разумеется, я не мог удержаться, показал «своего» Марке. Он удивился:

— Откуда у вас эта вещь? Она висела в Онфлере.

Представляете мою гордость. Копию принял за оригинал. Стал рассматривать холст, придираяться. То — сё. Потом сказал:

— В левом углу облако не такое. Не мое. Копия.

Но картину авторизовал. Видите — внизу синей краской подпись: *Marquet*.

В кабинете втискиваюсь между узкой тахтой, покрытой пледом, и письменным столом, на котором разложены картонные папки, тетрадки и сложены горкой книги, — на этот раз Карамзин, «Письма русского путешественника», Данте, пьесы Михаила Рощина, Сэллинджер, «Золотой горшок» и «Повелитель блох» Гофмана и не исчезающий со стола Гоголь (в который раз Катаев перечитывает Гоголя всего подряд). Валентин Петрович спрашивает:

— Хотите чаю? — и загадочно улыбнувшись: — Или, может быть, бурдуне?

Простодушно выбираю бурдуне. Наверное, марка французского вина. И, похоже, редкого. Никогда не слышал такого названия.

На столе появляется кофе. Отхлебнув глоток, Валентин Петрович болезненно морщится.

— Разве ж это кофе? Какая-то паршивая бурда. Так и знал. Чистейшее бурдуне. В переводе с хорошего русского на плохой французский.

Отведав бурдуне, я сообщаю ему, что пишу о нем монографию. Большую, листов на двадцать.

— Ого! — И добавляет предостерегающе:

— Только имейте в виду — меня много ругали: Фриче, Ермилов. Первая реакция была однозначной — ругань. Страшно поносили рапповцы. Был критик Машбиц-Веров. Он глаз с меня не спускал. Чуть что — хлоп! Беспощадно ругали комедии «Домик» и «Синий платочек». Потом разделали в пух и прах первый вариант романа «Катакомбы», «Маленькую железную дверь...», говорили — трудно читать. Дальше пришла пора «Святого колодца» и «Травы забвенья». Об «Алмазном венце» уж не говорю. Знаете, тут недавно приезжал абитуриент из Оксфорда, пишет обо мне диссертацию. Посидел несколько дней в «Ленинке». Взял библиографию, стал изучать и просто руками развел:

— Послушайте, мистер Катаев, оказывается, вы плохой писатель. Вас всегда ругали.

Черт возьми, я почувствовал себя глубоко виноватым. Действительно, выходило, никакой я не писатель. Ввел в заблуждение симпатичного юношу.

— Валентин Петрович, ведь и защищали и хвалили.

— Да, Горький писал о «Растратчиках» Роллану. Мандельштам одобрял. «Время, вперед!» поддержал Фадеев... «Парус...» вообще безоговорочно приняли все.

А я подумал: принимали, не принимали... В 1928 году Федор Гладков упрекнул Горького за то, что перечислил имена Катаева, Толстого, Сергеева-Ценского, Пришвина и прочих писателей, которые, по мнению Гладкова, менее всего характерны для нашего времени. Горький ответил словами, которые и сейчас не грех вспоминать почаще: «Есть писатели плохие и есть хорошие... поэтому плохие писатели должны учиться у них, как надо работать»<sup>1</sup>. Но для самого Катаева не было ничего скучнее повторения однажды найденного. Ведь творчество — процесс вечно движущийся, — обновляющийся. «Нельзя заготовить в сарае кирпичи на всю жизнь, — опять и опять повторял Катаев. — Не выйдет!»

Однажды заговорили о «Растратчиках». Вообще он часто возвращался к этой книге. Быть может, оттого, что она стала его литературным дебютом, приобрела широкую известность у нас и за рубежом.

— «Растратчиков», — рассказывает Валентин Петро-

---

<sup>1</sup> М. Горький и советские писатели. — Литературное наследство, том семидесятый. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 107—108.



вич,— перевели в Англии. Был такой издатель Бэн. Потом этот Бэн напечатал их в Америке, там книга стала бестселлером.

— Знаете, сколько вы получите? — спросил меня знакомый английский журналист и вывел на листке бумаги длинную колонку цифр.— За разными там вычетами четырнадцать тысяч долларов чистыми. Как за бестселлер.

— Увы, скупердяй-издатель предложил мне всего десять фунтов, выговорив себе право издания «Растратчиков» в странах английского языка. Не слишком шикарно. По я был неопытен, честолюбив. И торговаться не стал. «Валяйте,— ответил я Бэну.— Если страны английского языка так бедны, что все вместе не в состоянии предложить большую сумму, согласен на десять фунтов». Одним словом, пошутил. А шутка обошлась недешево. Издатель здорово меня облапошил. Прошло много лет. Я выступал перед студентами и преподавателями Оксфорда, вспомнил злополучную историю и не удержался. Решил потрясти воображение слушателей: вот, мол, как бессовестно надул молодого автора их соотечественник.

— Могу вас утешить, мистер Катаев,— услышал я невозмутимый голос из зала.— В свое время Джон Мильтон получил за «Потерянный рай» всего пять фунтов.

— Короче говоря,— смеется Катаев,— англичане дважды умыли меня с «Растратчиками».

В другой раз вспоминал постановку «Растратчиков» во МХАТе. Немирович-Данченко побывал в Америке и привез в Москву новость об успехе каких-то неведомых ему «Растратчиков». С этого все началось. Авторы попросили познакомить театр с повестью, сделать инсценировку.

— Представляете, в фойе сидел весь МХАТ. Как будто собрались на читку «Чайки». Увенчанные, маститые, популярные. Москвин, Качалов, Леонидов, Лилина. Из молодых Хмелев, Баталов. Помню, Книппер недоуменно пожимала плечами. Она никак не могла запомнить название пьесы. Кажется, какие-то «Распутники». Читать я уговорил Булгакова. Знал, что мой неистребимый одесский акцент может оказать плохую услугу. А Булгаков читал здорово, с настоящим актерским талантом.

(Это же мне в 1977 году подтвердил один из старейших мхатовцев, присутствовавший на той читке, М. И. Прудкин.)

Увы, даже мастерская читка Булгакова не помогла. Пьесу встретили сдержанно. Спрашивали: что это такое? Драма? Комедия? Но все сходились на том, что пьесу надо еще привести в христианский вид. Однако Станиславский буквально загорелся ею.

Катаев говорит:

— Когда мне в первый раз позвонил Павел Марков, завлит МХАТа, и предложил зайти побеседовать, я спросил: «А где вы помещаетесь? Ага, в Камергерском переулке». Вот до чего доходило дело. Мы ведь тогда все были страшными леваками. И МХАТ за театр вообще не считали. Луначарский, помню, изумлялся: «Я давно мечтаю у них поставиться. И вот который уже год не могу проникнуть. А вы? Даже адрес МХАТа не знаете».

По телевизору Михаил Ульянов читал Пушкина.

«Уж небо осенью дышало, Уж реже солнышко блистало, Короче становился день», — вполголоса повторил Катаев. — Только великий поэт мог сказать так божественно просто, с такой легкостью и прозрачностью. Русская классическая поэзия всегда была экономна и неназойлива, всегда требовательна в выборе художественных средств. Болтливость писателя не лучший способ для достижения успеха.

Тут Валентин Петрович вздыхает:

— Сколько уже лет я отбиваюсь со страшной силой от многословия. Чувствую, пора поставить точку. Кончить главу. Только что в одной статье сам объявил, что описательную прозу считаю своим большим недостатком. Но ведь меня так учили. Это Бунин потом переучивал. Если автору есть что сказать, достаточно намекать, даже полупамека. Так нет же! Вдруг начнешь опасаться, поймут тебя читатели или не поймут? Дорисуют или не дорисуют недорисованный портрет? И пошла писать губерния. Разжевываешь, поясняешь.

А то вдруг испугаешься, что слабо изобразил. Малохудожественно. Напишешь, что у женщины в ушах бриллианты, так и тянет добавить: «сверкали». А зачем? Ведь это уже лишнее. «Сверкать» заключено в слове «бриллиант»... Если у тебя в руках оказалась новенькая трешка или пятерка, автоматически припишешь «хрустящая».

— Помнится, в «Электрической машине» вы написали, что Петя получил у кассира в банке совершенно по-

венькую, еще ни разу не сложенную, как бы накрахмаленную трехрублевую ассигнацию.

— Да это, пожалуй, можно было считать удачей, — нашелся свежий, незатертый эпитет «накрахмаленная»...

— В «Святом колодце» у меня сказано, что, подлетая к Нью-Йорку, в иллюминатор я увидел ночь, как пласт угля. Для начала годилось. Но мне хотелось большего, хотелось, чтобы темные ночные краски плавающего в таинственной глубине незнакомого континента помогли передать тогдашнее мое ощущение одиночества, незащитности, тревожного ожидания предстоящей встречи. Самое ненужное, зато самое простое, легкое, привычное было, как говорится, под руками, — к слову «пласт угля» прибавить эпитет «черный». И дело с концом! Я выбрал эффект обратного: свет, — Катаев перелистал «Святой колодец» в поисках нужной страницы, — во всю ширь до самого горизонта двигались врезанные в пласт угля световые сигналы, целая сложная система сигналов — сильных газосветных фонарей, ярких автомобильных фар, вращающихся прожекторов маяков, которые, несмотря на весь свой блеск, были не в состоянии превратить ночь в день...

А дальше подобрался, как мне казалось, более эмоциональный и выразительный эпитет: «Настолько эта ночь была могущественно черна».

— «Бал гремел!» Нужно ли добавлять что-то еще? Пушкин в этом не нуждался. «Бал гремел!» — и все. А ты нуждаешься. Тебе непременно нужно ставить декорации. Ну так и не жалея, брат, для своих героев ярких красок, звонких эпитетов. Раскошеливайся. Или, на худой конец, в подкрепление той ерунды, которую сочиняешь, призови чужую строчку. А что? Сколько балов уже превосходно описано в литературе до тебя. Можно штамповать целую педелю. Берусь составить библиотечку «бальных» штампов от Гомера до наших дней... Вот теперь любо-дорого. Очень опасная для нас всех штука — заболевание водяной.

О себе он говорил, что в своих книгах частенько становился магнитным полем, собирал вокруг себя и притягивал к себе иголки, давал им рисунок, как мороз на стекле. Он был магнитным полем и на людях: в редакции «Юности», на семинарах молодых писателей, дома, в кругу близких и родных, отнюдь не стремясь к этому. Он не любил долго и красноречиво говорить и, сколько я помню, не

владел талантом «держатъ стол», хотя, как истый одессит (а он навсегда остался одесситом, давно уже сделавшись москвичом), хорошо знал цену веселой шутке и при случае не прочь был козырнуть ошеломляющим «одессизмом». Но присутствие его незаурядной личности ощущалось всегда.

Где-то я прочитал, что время оставляет будущим поколениям своих стражей. Вот я сижу рядом с Катаевым за столом. Когда же начиналась повесть его жизни? «Боже мой, я еще помню лучину! — воскликнул он в «Траве забвенья». — А ведь только что по телевизору с нашего искусственного спутника передавали панораму луны!» Приметы целой эпохи. ОТ и ДО. Такими впечатляющими масштабами мерил Катаев свой век. И в то же время множество крошечных, но при случае всегда «отыгрывающихся» подробностей запечатлелось в уголках его удивительной памяти.

Однажды я привез ему из Варшавы привет от Галины Аудерской, известной польской писательницы и общественной деятельницы. «Спросите Валентина Петровича, помнит ли он в Одессе на Маразлиевской улице дом Аудерских?» — «Еще бы, — ответил Катаев. — Маразлиевская, четыре. — Там мы жили с папой и тетей. Шикарный дом». — И стал описывать богатую лепнину на фасаде, балконы с балюстрадами. Длинный, как туннель с полукруглыми воротами, вход во двор... «Заходите, проверьте, если будете в Одессе. Я могу побрехивать как беллетрист, но в подробностях всегда точен».

В другой раз заспорили, как выглядел немецкий бомбардировщик «фокке-вульф». Спор решил Валентин Петрович. Он помнил лучше всех. И потом, чего уже не помнил никто, стал описывать аэропланы первой мировой войны — громадный русский четырехмоторный «Илья Муромец» и маленький немецкий разведчик «Таубе» («Голубка») — механическую птичку с неподвижными крыльями, загнутыми кончиками назад. А иногда он, вдруг, забирался в «Очевидное-невероятное», и мы, как дети, заслушивались его рассказами: первые автомобили с ярко начищенными медными фарами и резкими сигнальными рожками, поднимающими лошадей на дыбы, или катание гимназиста Вали на одесском городском автобусе — трамкарете с кучером на высоких козлах.

Курьезы! Курьезы!

Но главное, конечно, его живые, без «хрестоматийного глянца» штрихи к портретам замечательных деятелей мо-

лодой советской литературы, у истоков которой он стоял с ними бок о бок.

Друзей юности он часто называл по-домашнему, уменьшительно: Иля — Ильф, Эдя — Багрицкий, Юра — Олеша. Подбил Илю и Женю писать роман о сокровищах, запрятанных в стулья, а сам махнул на юг. Бросил соавторов на произвол судьбы. Даже перестал отвечать на их отчаянные телеграммы...

В такие минуты эффект присутствия был столь велик, что, окликни рассказчика с улицы веселые голоса: «Валюн, вы дома?» — а может быть, даже еще фамиллярнее, — по одному из псевдонимов молодого фельетониста Катаева — «Старик Саббакин, к вам можно?» — и в дверь вошли бы авторы «12-ти стульев», — честное слово, я бы не удивился.

Очень неоднозначно формируется язык писателя, множество речевых потоков в себя вбирает.

Катаев загибает пальцы:

— Влияние родителей, семьи. У нас дома был культ Пушкина. Это первое. В гимназии — хрестоматийные стихи Жуковского, Кольцова, Никитина и чьи-то безымянные, благонамеренные. Это второе. Но, может быть, гораздо раньше, мы подхватывали язык одесской улицы — торговки рыбой с «привоза» и портовых грузчиков, чапушки, пошлые романсы, «Пой, ласточка, пой», песенки кафешантанных куплетистов, шуточные студенческие застольные: «Ели картошку, пили квас, что с нами будет через час?» На фронте я слышал солдатскую речь, позже увлекся Маяковским, намагничивался фразеологией реплакатов и лозунгов ЮгРОСТА, сам их сочинял.

Все это так или иначе сделалось частью моего языка. Однако, став профессиональным писателем, я пришел к убеждению: какие бы речевые пласты мы ни вбирали, писать надо общедоступно, ясно, понятно, литературную речь соединять с бытовой, а главное, слушать язык своего времени, обогащенный революцией.

В другой раз, по поводу недавно прочитанной книги, Катаев, морщась, как от боли, сказал:

— Написано старательно. Такое решительно не приемлю. Впрочем, буйство размашистой речи тоже не терплю. Писатель должен повелевать языком, научиться его укротать. И очищать. Очищать от всего наносного, случайного, как фрески, записанные дурными ремесленниками. Но не

выхолащивать, не препарировать, всегда добираться до чистой воды.

Восхищаюсь языком классической русской литературы. Учусь у нее. Однако слепо подражать не стану. Язык выражает свою эпоху. Попробуйте слогом «Обыкновенной истории» Гончарова Ивана Александровича написать современную «Обыкновенную историю»! Ничего не получится. Перестали существовать не только архаизмы. Многие слова умирают, как жемчуг. Их заменяют новые. Не будем строить на этот счет иллюзий. Художник живет в ритмах современной жизни, а не прошедшей. Они определяют и нашу речь. Возьмем сравнительно близкие времена. Начало века. Что я могу сегодня выжать из смелых новаций Андрея Белого? Многим из нас, тогда начинающим, он вскружил голову. Или, может быть, ориентироваться на языковые открытия импрессионистов, экспрессионистов, модернистов? Когда-то они были в моде. А сегодня? Покажутся нам такими уж смелыми? Скорее вычурными, манерными. В лучшем случае устаревшими.

Многое менялось в мире. Не мог не меняться и язык — словарный запас, ритм, синтаксис. Язык романа «Время, вперед!» был языком эпохи первых пятилеток, ее ударныхстроек, ее передовиков, первооткрывателей. Но языком этого романа писать больше не пробовал. И не потому, что лучше, искуснее владею тайнами слова. Время подсказывало новый речевой строй.

Кстати, в ту пору мне была близка живопись Дейнеки. Я увлекался кинематографом Эйзенштейна, театром Мейерхольда. Все это оказывало определенное влияние на форму, стилистику и язык романа «Время, вперед!».

— Валентин Петрович, а ваши нынешние привязанности?

— Не стану делить на периоды. Привязанности более или менее постоянны. Хотя иногда может нравиться одно, иногда другое. Вот на днях по радио читали странички из моей «Разбитой жизни...», посвященные маме: черный месяц март, острый весенний ветер. Мама в черном на фоне голых деревьев парка. Тут что-то блоковское. От «Незнакомки». В духе времени. А музыкальный строй мне подсказан музыкой Дебюсси, тогда я много ее слушал, пейзаж — тревожным, грустным колоритом левитановских «Сокольников». По настроению эти вещи мне были близки, «звучали» во мне. И я немного под них стилизовал. На-

вряд ли я мог тогда написать в ином ключе. Но если бы не Левитан, не Дебюсси, все-таки чуточку по-иному. И слова подобрались бы другие.

— Знаете, я довольно часто приводил в смятение своих интервьюеров. На традиционный вопрос «Как вы пишете?» отвечал: «Бессознательно». «То есть как это бессознательно?» Им чудилась какая-то мистификация, что-то пахнущее идеализмом. А я еще подливал масла в огонь: «Я не кокетничаю. Вот так, товарищи, в бессознательном состоянии и пишу. Меня воодушевляет шариковая ручка. Она водит моей рукой». Но если говорить серьезно, я действительно не всегда знаю, что через несколько страниц мне вспомнится, куда заведут пришедшие в голову ассоциации. Особенно после того, как перестал быть «сюжетником». Когда писал «Время, вперед!», на листе бумаги нарисовал циферблат, заранее по часам и минутам расписал, где, когда, в какое время окажутся герои романа. Теперь меня не так тяготит вопрос, что им предстоит сделать в ближайшие полсуток. Теперь я не всегда заранее просчитываю все частности. Но, как мне кажется, мое видение жизни — а оно определяет по большому счету мои гражданские и творческие позиции, мои убеждения — подсказывает мне такие решения, к которым, начиная книгу, я, может быть, бессознательно стремился.

Как завязывался «Святой колодец»? Довольно неожиданно. В глухом китайском городке мне встретился старик. Он продавал в хрустальной мисочке рыбку. Одну-единственную. Золотую. На обед. Меня поразила эта встреча, и захотелось, при случае, ее описать. Но я тогда еще не предполагал, что сложится книга, где будет столько странных встреч, а сон и явь непрерывно будут меняться местами. Мой лирический герой чуть не погиб под ножом хирурга и чудом возродился для новой, прекрасной жизни. Но неужели только для того, чтобы погибнуть от атомного взрыва? Я видел картину распада прекрасной земной материи, видел моих детей Женю и Павлика, мою жену Эстер, — напрасно старающихся спастись от странного пламени, лижущего со всех сторон планету. Никогда я не был ни агитатором, ни проповедником, а тут захотелось стать и тем и другим, чтобы еще раз напомнить людям о трагедии всеобщего уничтожения. Мог ли я предсказать, начиная книгу, к чему приведут меня сны и явь? Навряд ли. Но, пройдя со своим героем через все испытания, я уже

знал, чем ее закончить: нет для человечества важнее задачи, чем сберечь жизнь на земле, все сущее, вплоть до золотой рыбки в хрустальной мисочке.

Так более обстоятельно я мог бы ответить на вопрос интервьюера: «Как вы пишете?»

— Давно замечено, что в плохих книгах сны обычно описывают без участия реальной жизни. Эдакие пустые, никчемные попытки развеселить скучающего читателя, «размазать» сюжет, разукрасить чем-то воздушным и легким. Но сны совсем не такая невинная вещь, как порой кажется. В снах я могу увидеть в себе все — от высокого до самого низкого. Сны не только отражение, но и продолжение реальной, деятельной жизни человека, — порой даже непонятно откуда взявшиеся и столь сложно деформированные, что трудно бывает потом их записать. Хотя все так или иначе во сне мотивируется, сохраняя изначальность увиденного и пережитого. Перенесенное днем сердечное недомогание ночью может привидеться катастрофой развалившегося в лестничной клетке лифта, а в стихах поэтов-футуристов — превратиться в одну из сложных поэтических метафор, которые они любили и над разгадкой которых мы безуспешно ломали голову.

Возможна, конечно, и обратная связь. Не отражение во сне пережитого, но предчувствие чего-то в будущем, прообраз завтрашнего дня. К таким снам я тоже отношусь, как к реальности, в них вижу частицы материи, содержащейся в механизме нашего мозга, нашей памяти, — зря, что ли, они снятся не только идеалистам, но и материалистам тоже.

Я ввел сны в свой оборот, начиная с первых одесских рассказов. А «Святой колодец», «Уже написал Вертер» и «Спящий» стали, по существу, книгами-снами, вобрав в себя события целой жизни. Разумеется, и в этих случаях сны не отделялись от реальности, становились в моем представлении самой реальностью, продолжением окружающего меня объективного мира.

Даже страшный фантастический сон в «Траве забвенья» — про человека с вырванным сердцем во дворе монастыря Чайджи-Ламы — стал одним из отражений реальности, воплощением ужаса перед свирепым террором на юге России в разгар гражданской войны.

Мне кажется, что изъять из моих книг сны — все равно что погасить в театре софиты. Они подсвечивают сцену



двойным светом, то мягким, успокаивающим, то тревожно-багровым, меняют очертания людей, предметов, привычное, знакомое представляют в новом, неожиданном ракурсе, когда по замыслу мне это необходимо.

28 января 1977 года — 80-летие Валентина Петровича. Днем в Союзе писателей прием. Во второй половине дня и допоздна у Катаевых в Переделкине гости — с официальными поздравлениями, адресами, друзьями и близкими. В Союзе он очень волновался и, хотя говорил недолго, раз или два прерывал себя: «Кажется, я заболтался. Прошу дать сигнал, когда надоест».

В своей речи он сказал, что в семнадцатом пошел с большевиками скорее по внутреннему убеждению, чем сознательно. Но он был на фронте, знал настроения солдат и в окопах остро ощутил необходимость коренных перемен. В партию вступил в пятидесятые годы. Но свою партийную биографию считал с девятнадцатого, когда записался в Союз сочувствующих. «Моя жизнь складывалась по-разному, — говорил он, — часто нелегко. Но я сам и мои ближайшие друзья — Олеша, Багрицкий — всегда выверяли себя по компасу Советской власти».

Из Союза мы с женой Ириной отправились в Переделкино. В центре стола — Валентин Петрович. Прежде чем сесть за стол, дважды измерял давление. Не блестящее. Но юбилей есть юбилей. По случаю знаменательной даты он в темном, вечернем костюме, оглядывает всех присутствующих хитрым, ироническим взглядом. С нашим появлением разговор заходит о «Юности». Катаев был ее первым редактором, основателем. «В часы одинокие ночи», во время бессонницы придумал ей название. А моя жена, Ирина Боброва, была первым сотрудником, зачисленным в штат журнала. За столом еще несколько человек, вместе с Катаевым затевавших «Юность». Наперебой вспоминают, сколько хлопот и забот было связано с выходом первых номеров журнала и какая особая атмосфера «студийности» с самого начала установилась в редакции. Валентин Петрович купил сахар, связку баранок, самовар. Посылать официальные бумаги в разные учреждения тогда еще не научились, и редакционную курьершу временно прикомандировали к самовару. За чаем обсуждали макеты будущих обложек, рукописи дебютантов — молодых прозаиков и поэтов, вскоре шагнувших со страниц «Юности» в большую литературу. Катаев объявил: «Будем ис-

кать фантастику не только в космосе, там многое уже известно, а и здесь, вокруг себя, в центре земли».

Так получилось, что обложку первого номера украсил парус. Несколько парусных яхт на глади небольшого озера, с силуэтами высоковольтной передачи вдали. Старый парус и повое, — вольная или невольная перекличка с парусом на дряхлом, дедушкином ялике. На другой обложке появился розовый снегирь, прыгающий по сугробам. Поэтический зимний пейзаж, особенно полюбившийся Катаеву.

Валентин Петрович растроган, ведь дорогая его «Юность» продолжает расти и развиваться. Он говорит нам на прощание:

— Кажется, к восьмидесяти годам я становлюсь сентиментальным. А скажите, как определить, что мне восемьдесят? Черт его знает! Трудно сказать — как! Время ведь не материально.

Он достает с книжной полки «Святой колодец» и, молодое, весело улыбнувшись, пишет на титульном листе: «Ирочке Бобровой Валечка Катаев».

— Своими первыми художественными наклонностями я обязан маме. Это была настоящая творческая натура. Великолепная музыкантша. Папа часто играл с мамой на рояле в четыре руки. Наверное, мамин музыкальный талант унаследовал мой младший брат Женя — Евгений Петров. На память мог проигрывать целые оперы. Хотя из скромности объяснял свои успехи тем, что учился играть на расстроенном рояле. Эти его слова запомнила поэтесса Зинаида Шипова. «Поэтому-то у меня, — говорил Женя, — получались несколько оригинальные интерпретации».

Я постоянно жил в атмосфере искусства. Мама читала мне стихи, придумывала для меня сказки, рисовала в тетрадке разные предметы и зверей, сочиняла к ним веселые пояснения. Ей хотелось расширить мой детский кругозор.

Многом я обязан папе. Он был учителем, в университетские годы — учеником знаменитого историка византийского и древнерусского искусства академика Кондакова. Папа хорошо знал и любил русскую классическую литературу. С детства я слышал имена Пушкина, Гоголя, Толстого, Лескова. В книжном шкафу стоял двенадцатитомный заветный Карамзин, которого пришлось «загнать» в голодные годы.

В своих книгах я часто описывал русские интеллигентные семьи. Прообразом для меня служила наша семья — папа и мама, тепло семейных отношений, царившее в нашем доме, глубочайшая порядочность, бескорыстие. Мои герои могли быть далеки от революционных идей, но с неизменным сочувствием, пониманием и уважением относились к тем, кто боролся против царизма.

Очень мне хочется успеть еще кое-что написать о русских интеллигентах, их влиянии на духовную жизнь общества. Сложить коллективный портрет.

...Тогда Катаев задумывал или, может быть, уже начал писать свою последнюю вещь — «Сухой лиман».

— Бабель говорил: «Ночи не сплю, ищу, выбираю одно-единственное точное слово, то, что передаст все, что я хочу выразить». Я больше всего доверяю первому ощущению, первой ответной душевной реакции. Сочинять, придумывать, подменять первое впечатление вторичным, более поздним, а то и вовсе придуманным, — на мой взгляд, беллетристика. А я не хочу быть беллетристом, даже очень хорошим. Знаете, стало легче писать, когда я понял, что главное для меня — сохранить первичность восприятия — порыва ветра, вспышки молнии, удара грома, скандала на улице. Не знаю заранее, как из всего этого образуется единство, как перевести первое впечатление в слово. Но это все вырабатывается не сразу, — упражнением, тренировкой.

— Очень не люблю выражение «трудиться над книгой». А ведь тружусь и еще как. Посмотрите, на листе бумаги буквы неодинаковые, больше, меньше, одни строчки ближе к краям листа, другие — подальше. Это не просто особенности почерка. Это отражение внутренних процессов, желание закрепить на бумаге первое впечатление и даже предвпечатление.

— В своем творчестве художник всегда ощущает себя государственным человеком. Иначе какой же он творец! А нам внушали: на государственных людей существует табель. Табель о рангах. Государственный человек — кто он? Сталин, конечно. Его ближайшие соратники, министры. А художнику в этой системе отведено свое место —

исполнителя. Изображать то, чего хотят от тебя «табельные», государственные люди. Они за тебя и подумали и решили по-государственному.

— В истории публикации моих книг драматично складывалась судьба «Вертера...». Я задался целью показать весь ужас террора. Его немыслимость, бесчеловечность. Но на пути к журналу у рукописи нашлось много противников. Одно время я думал, что «Вертер...» вообще не дождется своего часа...

Впрочем, бывали и другие случаи, когда столкновения, конфликты с «табельными» людьми приобретали чуть ли не анекдотический характер. Публикация «Святого колодца» задерживалась... из-за говорящего кота. Хозяин кота научил его произносить слова «мама» и «маман». По-русски и по-французски. А потом решил научить кота выговаривать еще и «Виссарионович». Это было вполне в духе времени. Правда, когда я писал «Святой колодец», вождя давно уже не было в живых. Его культ разоблачен и осужден. Тем не менее цензор уперся. Не хотел пропустить книгу. В конце концов сдался я. Махнул рукой. Говорящий кот подавился на простом русском слове — «неоколонизализм».

Вышла «Трава забвенья» — и попала под перекрестный огонь критики. Катаева упрекнули в безправственности метафор. Зачем, придя к постаревшей, больной, с некогда светло-льняными, легкими, а теперь побелевшими как снег волосами вдове Бунина Вере Николаевне, он написал: «Мне кажется, я нашел выражение этого белого цвета, который доминировал во всем облике Веры Николаевны. Цвета белой мыши с розоватыми глазками».

В «Траве забвенья» есть другое описание Веры Николаевны, — молодой, высокой, с лицом камеи, голубоглазой (даже, вернее, голубоокой) женщины. А эта, с измученным, прозрачно-белым, бескровным лицом, — символ печального увядания. Признаюсь, меня тоже царапнуло катаевское сравнение с белой мышью. Я сказал ему об этом. Он ответил раздраженно:

— Посмотрите, как были свободны в своих суждениях Толстой, Бунин, Сологуб...

И съязвил:

— Думаете, мне следовало написать, что белый цвет

Веры Николаевны был цветом не белой мыши, а... белой львицы! Если бы я написал, что в дверях меня встретила белая львица, мне больше бы поверили?

Прибавлю несколько беглых разговоров, несколько отдельных фраз из тех, которые в «Траве забвенья» Катаев называет «стружками».

— Ленинградская аспирантка прислала диссертацию. Пишет, что я внимателен к деталям, люблю изображать подробности, и на этом основании называет меня миниатюристом. Конечно, в картине Серова «Девочка с персиками» отлично нарисован персик. Но кому на этом основании придет в голову называть Серова миниатюристом? Он умел ощущать все и превосходно срифмовал девочку и персик.

— В пушкинском послании Анне Керн все удивительно и неповторимо: высокая любовная лирика и обстоятельства социальные, проза жизни,— опала, ссылка. Тут все для Пушкина нераздельно: «В глуши, во мраке заточенья» и «Гений чистой красоты».

— Я много читаю и даже в самой посредственной вещи что-то для себя нахожу. Хотя бы пример того, как не нужно писать.

А читать нужно все. Даже телефонные книги. Очень они обогащают. Там попадаются такие фамилии! Сам никогда не придумаешь. Бунин мне советовал все читать подряд. Это, может быть, теперь, когда я уже очень стар, читаю осторожнее и с разбором.

— Пишу лет семьдесят. но всегда чувствовал себя учеником и еще ни разу — учителем. А вообще-то я средний писатель чеховско-бунинской школы и на большее не претендую. Главная моя радость, когда пишу,— прочитать две-три странички внучке Тине и жене.

— Вчера читал в газетах о возвращении на земную орбиту кометы Галлея. Мне было тринадцать лет, когда она

пришла к нам из мирового пространства. Теперь я глубокий старик, но все равно с интересом жду новой встречи. Олеша, наверное, мог бы придумать что-то волшебное: «Мы дети кометы Галлея». А ведь я действительно, как в детстве, готов снова обшарить все небо, чтобы отыскать среди звезд это чудо — комету Галлея.

Он ждал чудес, искал встречи с чудом, придумывал чудеса.

— Представляете, вечером отодвинул занавеску и вдруг за окном кабинета, среди моих переделкинских сосен и елей, увидел пятнистый ствол одесского платана. Стоит неподвижно, и на каждой его ветке ярко горят восковые свечи. Не знаю, откуда он тут взялся! Утром подошел к окну: пусто. Только сосны и ели. А вчера был платан и огни свечей пробивались сквозь густую зелень.

После возвращения из Франции:

— В Ницце прочел объявление: в окрестностях города Грасса демонстрируются сокровища Монте-Кристо. Такое чудо нельзя было пропустить. Помчались с женой в Грасс. А все оказалось чистейшей липой, ловушкой для дураков, газетной рекламой. В Грассе распродавались земельные участки. «Сокровища Монте-Кристо» — для тех, кто имел достаточно франков, чтобы строить виллы на Лазурном берегу. Сначала я очень обиделся, рассердился. Так глупо попасться на удочку! Потом подумал: ведь я сам всегда утверждал, что художник должен жить в двух измерениях — воображаемом и реальном. А это вариации на ту же тему, — только из житейской практики.

Во время одной, уже недолгой прогулки — до поворота на шоссе и обратно к дому — Валентин Петрович сказал:

— Недавно написал рассказ «Спящий». Дважды переписал. Теперь осталось чуть больше листа. Хотелось еще короче, переписать, как обычно, в третий раз, по сил не хватило. А я ведь теперь одержим магией краткости. У Бунина есть рассказы в пять — шесть строк, и какая мощь!

Помолчал и добавил:

— Моя наблюдательность не ослабела. Вот только огорчает потеря слов. Забываю и не сразу могу вспомнить. А врачи говорят: пишите! Ваше главное теперь ле-

карство — писать. Пишите все, что приходит в голову. А я и сам это знаю. Что мне еще остается? Писать целые дни.

В глазах полыхнул знакомый озорной огонек:

— Цыпленок тоже хочет жить.

*Р. С.* Читал, что в последние годы жизни постаревший Старик Саббакин обособился, засел, как в крепости, у себя на переделкинской даче, где написал свои последние шедевры. Не знаю. Не помню его замкнувшимся, обособившимся. Напротив, помню активным, деятельным. Он охотно встречался с молодыми. С интересом следил за книгами дебютантов. На его письменном столе часто появлялись произведения еще мало известных прозаиков и поэтов.

Сторонним наблюдателем никогда не был. Попал на Магнитку проездом и обосновался надолго. Когда «по заказу» Сталина 120 писателей посетили Беломорканал, Катаев в конце пути заявил потемневшему начальнику лагеря Фирину: «Такая праздничная поездка не дает истинного представления о жизни каналаармейцев» и вернулся на ББК<sup>1</sup>. Дерзкая по тем временам выходка!

Уже в преклонном возрасте он пересек нашу страну из конца в конец — от Молдавии до Сибири, от Скулян до ленинского Шушенского. Незадолго до смерти поехал в Ленинград на международный симпозиум писателей. Его последняя статья «Об интеллигенции» живо свидетельствует, как внимательно, с какой надеждой он относился к происходящим в нашем обществе переменам. Сам Катаев не раз говорил о «чувствительной творческой организации художника», подразумевая под этим не только умение писателя фиксировать впечатления действительности, но и, проникшись ими, взволнованно пережить в глубине души. Иными словами, присущую ему самому способность отзываться, реагировать на происходящее вокруг, подобно таинственному музыкальному инструменту из «Волшебного рога Оберона», который мелодично звенел своими струнами, откликаясь даже на самый легкий шум в доме.

---

<sup>1</sup> См.: Авдеевко А. Отлучение.— Знамя, 1989, № 3, с. 22.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- На фронтисписе: Валентин Катаев. *Фото А. Карзанова.*  
Валентин Катаев. *Около 1900 г.*  
Братья Катаевы, Валентин и Евгений, гимназисты.  
Валентин Катаев перед первой мировой войной.  
В. Катаев, Ю. Олеша и М. Булгаков. *20-е годы.*  
К. Ротов. Иллюстрации к рассказам «Вещи» и «Ножи». *1927 г.*  
Э. Багрицкий и В. Катаев. *1926 г.*  
В. Катаев. *1927 г.*  
Группа писателей возле редакции журнала «30 дней».  
Арт. В. Топорков в роли кассира Ванечки Клюквина. *1928 г.*  
Исполнители главных ролей в комедии «Квадратура круга». *1928 г.*  
В. Катаев. *Фото А. Родченко.*  
Встреча Максима Горького с писателями. *1928 г.*  
Пароход «Тургенев».  
Петя и Гаврик. *Рис. В. Горяева.*  
Петя и Гаврик. Скульптурная группа в Одессе.  
В. Катаев. *1934 г.*  
В. Катаев — военный корреспондент. *1943 г.*  
На даче в Переделкино: А. Степанова, А. Фадеев, В. Василевская, А. Корнейчук, В. Катаев. *Начало 50-х годов.*  
В. Катаев и артист А. Грибов. *Середина 50-х годов.*  
На приеме в честь советской делегации. *Пекин, 1956 г.*  
М. Зощенко и В. Катаев. *1957 г.*  
В. Катаев в рабочем кабинете.  
На вечере, посвященном 40-летию Первого съезда советских писателей.  
В. Катаев и Б. Полевой. *1961 г.*  
В. Катаев в Париже. *Начало 60-х годов.*  
В. Катаев и режиссер Жан Фабри. *Париж, 1966 г.*  
В. Катаев в кругу семьи.  
В. Катаев с внучкой. *Переделкино, 1967 г.*  
Разворот журнала «Юность» к 70-летию Катаева.  
В. Катаев и Б. Покровский, постановщик оперы «Семен Котко». *1970 г.*  
В. Катаев. *1977 г.*  
На вечере в журнале «Юность».  
В. Катаев на Саяно-Шушенской ГЭС. *1977 г.*  
Автограф на память.  
На праздновании 80-летия В. Катаева в Союзе писателей.  
Переделкинские маршруты.  
Валентин Катаев. *Начало 80-х годов.*



## СОДЕРЖАНИЕ

«У нас слова не шатались...» . . . . .	3
Наш бог — бег . . . . .	37
У самого синего Черного моря . . . . .	58
Багряный отблеск на страницах . . . . .	85
Шагай смелей, пастушок! . . . . .	102
Снежинка на ладони . . . . .	112
Иль фамозо вулкану Стромболи . . . . .	124
Путешествия к Ленину . . . . .	136
Святой колодец памяти . . . . .	151
Был или не был? . . . . .	170
Шаги Командора . . . . .	193
Мы родом из детства . . . . .	219
В заветном сафьяновом портфеле . . . . .	236
Из писем юного Пчелкина . . . . .	248
Последняя глава романа . . . . .	269
В поисках вечной весны . . . . .	282
«Давайте мчать, болтая...» . . . . .	299
Список иллюстраций . . . . .	318

**Галанов Б. Е.**

**Г15**

**Валентин Катаев. Размышления о Мастере и диалоги с ним.**— М.: Худож. лит., 1989.— 319 с.

**ISBN 5—280—00712—9**

Творчество Валентина Катаева — яркая страница нашей литературы. В книге Б. Галанова, подводящей итог его многолетним исследованиям катаевского творчества, подробный анализ основных произведений писателя сочетается с рассказом о его жизненном и творческом пути, истории создания произведений, их восприятию критикой и читателями, воспоминаниями о личных встречах и беседах с писателем, записями его суждений о литературе.

**Г  $\frac{4603020101-230}{028(01)-89}$  182—89**

**ББК 83.3Р7**

**В альбоме использованы фотографии  
из личного архива В. П. Катаева**

**Борис Ефимович Галанов**

**ВАЛЕНТИН КАТАЕВ**

*(Размышления о Мастере и диалоги с ним)*

**Редактор А. Коган**

**Художественный редактор С. Биричев**

**Технический редактор Л. Ковнацкая**

**Корректор Н. Гришина**

**ИБ № 5561**

Сдано в набор 03.10.88. Подписано к печати 21.03.89. А09848. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1. Гарнитура «Обыкновенная». Печать высокая. Усл. печ. л. 16,8+1 вкл.+альбом—18,53. Усл. кр.-отт. 20,26. Уч.-изд. л. 18,62+1 вкл.+альбом—19,94. Тираж 50 000 экз. Изд. № IX—2556. Заказ № 4235.

**Цена 1 р. 20 к.**

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература», 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19. Ордена Ленина типография «Красный пролетарий», 103473, Москва, И-473, Краснопролетарская, 16

Б. Галанов

Валентин КАТАЕВ